

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR MARIE BOUVETTE JUTRAS

LA FAIM VERTIGINEUSE D'AMÉLIE NOTHOMB :
RENCONTRE DU SACRÉ ET DU CARNAVAL

AOÛT 2013

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant toute chose à remercier les deux femmes qui m'ont permis de travailler sur un même sujet pendant plus de trois ans sans m'en lasser une seule seconde. D'abord, merci à Amélie Nothomb, auteure ayant imaginé et créé un univers dont les créatures, les lieux et les mots sont devenus, à chaque lecture, à la fois plus familiers et plus intrigants. Tenter de faire la lumière sur cet univers a été pour moi un réel plaisir, que j'espère m'accorder encore dans le futur.

Merci ensuite à Hélène Marcotte, femme envers qui ma reconnaissance et mon respect sont sans limite. Nos rencontres, où à la narration des commentaires de lecture se mêlait celle de nos propres récits, furent des moments enrichissants non seulement au point de vue intellectuel, mais aussi au point de vue humain.

Je dois également remercier le plus fantastique des clans familiaux, le clan Bouvette-Jutras, qui m'a entourée de sa légendaire sollicitude, et qui, malgré sa probable incompréhension envers cet objet obscur que représente mon mémoire de maîtrise, a très habilement feint l'intérêt. Maman, Papa, Stéphanie, Mamie, votre amour sans condition et votre foi aveugle est tout à fait ce dont j'avais besoin pour mener à bien ce projet. C'est ce qui nourrit, en fait, tout ce que j'entreprends.

Merci aussi à mes si précieux amis, pour qui l'excuse « je dois travailler sur mon mémoire » a rarement été suffisante. Vous m'avez permis de rester saine d'esprit et même, à quelques occasions, de voir la lumière du jour.

Un merci tout spécial à Ghyslain, toi qui es à ma vie ce que fut ce mémoire : un projet fou et merveilleux. Tu fus, sans le savoir, un de mes plus grands complices d'écriture. Véritable force tranquille, tu m'as bien souvent donné le courage de continuer. Parfois fatiguée d'avoir tout le jour cherché les mots justes, je n'avais avec toi nul besoin d'eux.

Merci enfin à tous ceux qui ont, de près ou de loin, inspiré et encouragé ma persévérance et ma soif d'apprendre.

Ce mémoire a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA CONSCIENCE DU VIDE : LE VERTIGE VISCÉRAL.....	14
1.1 La chute.....	15
1.1.1 <i>Memento mori</i> : la temporalité.....	16
1.1.2 « Ce qui t'a été donné te sera repris » : la perte.....	19
1.2 Une condition tragique.....	21
1.2.1 <i>Anankè</i> : la « force qui va ».....	22
1.2.2 Le héros nothombien : un héros tragique.....	26
CHAPITRE II	
LE SACRÉ : TRANSCENDER L'ORDRE COMMUN.....	31
2.1 Un principe « supérieur et extérieur ».....	33
2.1.1 Le numineux chez Amélie Nothomb : <i>mysterium tremendum</i> et <i>mysterium fascinans</i>	35
2.1.2 Du sublime.....	40
2.2 Dépasser l'ordre des réalités déterminées : au-delà du profane.....	46
2.2.1 L'espace sacré.....	48
2.2.2 Le temps sacré.....	51
2.2.3 Le corps sacré.....	55
CHAPITRE III	
LE CARNAVAL : TRANSGRESSER L'ORDRE COMMUN.....	60
3.1 La faim nothombienne : l'outrance carnavalesque.....	63

3.2 Renverser et confondre : le rire ambivalent du carnaval.....	70
3.2.1 Le grotesque.....	71
3.2.1.1 La violation des contraires : montrer l'ambiguïté du réel.....	72
3.2.1.2 Le « monde à l'envers ».....	79
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	95

INTRODUCTION

« Il y a des hommes océans », écrivait Victor Hugo, en 1864, dans *William Shakespeare*¹. Des esprits au sein desquels se heurtent « ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins² », dans « cet insondable » océan qu'Hugo nomme le génie. S'il y a toujours de la place aujourd'hui pour ces hommes océans, nous nous plaisons à croire que l'auteure belge Amélie Nothomb puisse être l'une d'entre eux. Femme-océan. Monstre sacré de la littérature, mythe médiatique, écrivaine insolite d'une intensité prodigieuse, Amélie Nothomb a créé, en quelque vingt ans, une œuvre « d'abondance diluvienne³ ». Faisons le décompte. 1992-2012 : vingt et une rentrées littéraires, vingt et un romans. En plus de cela, l'auteure signe plusieurs contes et nouvelles, des textes de chansons, et encore n'est-ce que la pointe de l'iceberg; une quantité impressionnante de manuscrits seraient toujours sous incubateur chez elle. Loin de passer inaperçu, ce que signe Nothomb s'est vu à maintes reprises (con)sacré par l'institution : Prix Littéraire de la Vocation (1993, *Le Sabotage amoureux*), Prix du roman de l'Académie française

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 1973, p. 38.

² *Ibid.*

³ Nous empruntons l'expression à Juan-Claudio Vera, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, mémoire de maîtrise (études littéraires françaises), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2009, f. 3.

(1999, *Stupeur et Tremblements*), Prix Jean Giono (2008, pour l'ensemble de son œuvre), pour ne nommer que ceux-là.

L'auteure de *Biographie de la faim* le dit haut et fort : elle a, et a toujours eu, faim. Faim d'absolu, d'infini, faim de surpasser « la pénible impression de ne jamais recevoir que la portion congrue⁴ » de la réalité, pour la remplacer par « ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue⁵ ». Une faim dévorante, inextinguible. La littérature incarnant un lieu privilégié pour l'expression et l'assouvissement – momentané – de cette faim monstrueuse, permettant de « laisser le champ libre aux manifestations (aussi violentes et désordonnées soient-elles dans les pires cas) de l'imagination⁶ », elle représente, pour Amélie Nothomb, l'argile créatrice lui permettant de façonner un univers aux dimensions proportionnelles à son appétit. Par sa plume, l'auteure belge nous convie dans l'hors-norme, dans l'é-norme.

Dans son œuvre-monstre, lieu « des créations exubérantes et désordonnées, des enfantements monstrueux et excessifs⁷ », Amélie Nothomb met en scène des êtres déambulant sur un étroit fil, à la frontière des nuées et du gouffre, dans « un état dédoublé entre souffrance et délice, ravage et ravissement⁸ ». L'auteure se plaît à continuellement intriquer, notamment au sein des thèmes, des personnages et du style lui-même, des forces qui sont diamétralement opposées et qui engendrent, lorsqu'elles

⁴ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 21.

⁵ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 38.

⁶ Jean-Pierre Thomas, « Entre sacré d'initiation et sacré de transgression : analyse du processus victimaire dans le roman *Maria Chapdelaine* », *Religiologiques*, n° 25, 2002, p. 148.

⁷ Roger Caillois, *L'homme et le sacré* [1939], Paris, PUF, 1963, p. 134.

⁸ Michel David, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 19. David tient ces propos en regard du concept de jouissance mortifère, qui traverse l'écriture nothombienne.

sont réunies, cet univers baroque qui lui est propre, « perle irrégulière⁹ » qui attire ou repousse, mais qui, sans contredit, trouble. Le prouve la grande quantité de travaux critiques qui ont été rédigés pour tenter de faire la lumière sur l'univers nothombien, ainsi que la diversité des approches ayant été employées pour ce faire : psychanalyse, intertextualité, *gender studies*, poétique et narratologie ont entre autres été convoquées par les chercheurs.

Un examen de ces ouvrages critiques nous a permis d'observer que de nombreux auteurs ont été, à la lecture de l'œuvre nothombienne, saisis par les mêmes lignes de force qui ont nourri notre curiosité ainsi que la présente étude. Au carrefour de ces lignes de force, le double. Le double chez Nothomb est central : se distinguent dans son œuvre la dialectique¹⁰, la gémellité, le conflit duel, la paire, le paradoxe... Les problématiques binaires sont ainsi fréquemment soulevées : « “Entre-deux” : Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb¹¹ », « Beastly Beauties and Beautiful Beasts¹² », « Le double monstrueux dans *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb¹³ », « Of obese persons and murderers : Notes on a recurrent pair of figures in Amélie Nothomb's novels¹⁴ » sont autant de titres d'analyses évocateurs¹⁵.

⁹ « Baroque » est emprunté au portugais *barocco*, « perle irrégulière ».

¹⁰ Notons que la dialectique est ici considérée dans son sens platonicien, et non hégélien.

¹¹ Philippa Caine, « “Entre-deux” : Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb », dans Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 71-84.

¹² Lénark Le Garrec, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts », dans Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder (dir.), *op. cit.*, p. 64-70.

¹³ Joëlle Cauville, « Le Double monstrueux dans *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb », *Études francophones*, vol. 19, n° 1, printemps 2004, p. 139-148.

¹⁴ J. Sonderegger, « Of obese persons and murderers : Notes on a recurrent pair of figures in Amélie Nothomb's novels », *Arcadia*, vol. 34, n° 1, 1999, p. 85-89.

¹⁵ Si ces articles ne vont pas tous dans le sens de notre recherche, leurs titres marquent néanmoins la prédominance du double dans l'écriture nothombienne.

Laureline Amanieux, qui voue un travail de recherche considérable à l'œuvre d'Amélie Nothomb, a dernièrement consacré tout un ouvrage au thème du double. Cet ouvrage s'ouvre sur un *incipit* mettant en image la polarité particulière qui surgit des romans de Nothomb : « Imaginons un corps unique qui se sépare en deux têtes identiques. Mais bien loin de s'entendre, ces têtes tenteraient continuellement de se dévorer l'une l'autre : c'est la représentation exacte à mes yeux des romans de pure fiction d'Amélie Nothomb et de son personnage mis en scène dans ses romans autobiographiques¹⁶ ». Amanieux souligne ici l'étroite relation entre le thème du double et le climat de tension qui règne sur l'univers nothombien.

En effet, si tout ce que Nothomb crée est à « double têtes », il en résulte dans son œuvre une tension perpétuelle. Dès qu'une tendance se dessine et que nous croyons avoir discerné la présence plus affirmée d'un ton, d'un thème ou d'une dichotomie, voilà que l'auteure joue à ébranler la naïveté de nos représentations et que nous nous retrouvons inmanquablement dans l'ambiguïté, confrontés à la simplicité de nos *a priori*, déstabilisés par des contrastes renversants, des paradoxes insolubles et des paires déroutantes dont les pôles se tordent dans un sublime chaos. « [O]n s'aperçoit bien que l'écriture de Nothomb confond avec joie tout et son contraire », écrit Juan-Claudio Vera¹⁷. L'auteure affirme elle-même sa connivence avec le « tout dans un » hugolien :

¹⁶ Laureline Amanieux, *Le Récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009, p. 7.

¹⁷ Juan-Claudio Vera, *op. cit.*, f. 5.

« C'est ma vision du monde, quoi. Le sublime mélangé au grotesque et à l'horreur. Le rire à la souffrance, à la pure beauté. Tout est là. Tout côtoie tout¹⁸ ».

De ce monde, deux « têtes », deux axes fondamentaux ont mobilisé de façon plus importante notre regard critique : il s'agit du sacré et du carnaval. Ces notions, qui peuvent à prime abord sembler antinomiques, deviennent, sous la plume de Nothomb, l'avvers et l'envers d'une même réalité. Terreaux féconds de l'excès et de la démesure, ils représentent tous deux la possibilité d'un réel plus dense, palliant le vide et le tragique de l'existence auxquels les êtres nothombiens sont singulièrement sensibles. Leur présence semble donc répondre au désir de dominer le vertige viscéral qui habite ces personnages. Or, en retour, leur réunion génère cette tension vertigineuse propre aux couples bizarres et ravissants qui peuplent l'univers d'Amélie Nothomb. En cela, la notion de vertige nous semble capitale dans la compréhension de la rencontre du sacré et du carnaval, voire dans la compréhension de l'œuvre dans son ensemble.

Les notions de vertige, de sacré et de carnaval constituent de ce fait notre point de départ vers une analyse socio-anthropologique de la poétique de Nothomb. D'abord, nous tenterons de faire la lumière sur « ce manque effroyable de l'être entier, ce vide tenaillant¹⁹ » dont découle la faim nothombienne. Nous verrons en quoi la temporalité ainsi que la perte qui sont constitutives de l'expérience humaine font naître, chez les personnages, une angoisse primitive, viscérale, dans laquelle on retrouve « les premiers

¹⁸ Amélie Nothomb, entretien avec Désirée Pries, 21 mars 2003, cité dans le mémoire de celle-ci. (*De/Re-Essentializing the Feminine : Subversion and Utopia in the Works of Amélie Nothomb*, *Dissertation Abstracts International*, Section A : The Humanities and Social Sciences, mémoire de maîtrise, Indiana University, mai 2005, p. 147.)

¹⁹ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, *op. cit.*, p. 20.

échos d'une sorte de tragédie originelle²⁰ ». En résulte une conscience profonde, dans toute l'œuvre de Nothomb, de la condition tragique de l'homme. Cette prise de conscience se double d'un appétit insatiable pour ce qui permet d'échapper à cette condition en sortant du cadre « normal » de la réalité quotidienne. C'est là qu'entrent en jeu le sacré et le carnaval.

D'une part, nous étudierons de quelle façon le sacré et ses manifestations recréent entre les êtres et les éléments un lien de transcendance et de vassalité. Le sacré suppose en effet l'existence d'une force transcendante, extérieure et supérieure à l'homme. Celle-ci représente un domaine « tout-autre », une énergie puissante et étrange qui ne se compare à rien, une énergie qui, tout à la fois, effraie l'homme et le fascine, le repousse et l'attire. Rudolf Otto la désigne par le terme *numineux*, « quelque chose qui ne rentre pas dans notre sphère de réalité mais appartient à un ordre de réalité absolument opposé qui provoque dans l'âme un intérêt qu'on ne peut maîtriser²¹ ». En sa présence, l'homme vit dans un état de vassalité, « un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans²² », ce qui confère à son existence une certaine gravité, une solennité.

Cette solennité représente précisément ce que recherche l'*homo religiosus* nothombien. Il a soif de grandeur, de noblesse, de sens; il souhaite se rattacher à une force qui *dépasse l'ordre commun* :

²⁰ Jacques de Decker, préface de l'ouvrage collectif *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, dans Susan Bainbrigge et Jeanette den Toonder (dir.), *op. cit.*, p. 18.

²¹ Rudolf Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot, 1969, p. 49.

²² Roger Caillois, *op. cit.*, p. 17.

l'homme religieux assume une humanité qui a un modèle transhumain, transcendant. Il ne se reconnaît véritablement homme que dans la mesure où il imite les dieux, les Héros civilisateurs ou les Ancêtres mythiques. Bref, l'homme religieux se veut autre qu'il ne se trouve être sur le plan de son expérience profane²³.

En prenant part à l'expérience sacrée, et en la provoquant, l'être nothombien trouve ainsi une avenue possible à son « inextinguible soif ontologique²⁴ », antithétique par rapport à la condition mortelle que l'expérience profane lui donne à connaître. Roger Caillais, dans *L'homme et le sacré*, décrit ce phénomène :

Deux vertiges attirent l'homme, [...] quand lui pèse la sûre et prudente soumission à la règle. Il comprend alors que celle-ci n'est là que comme une barrière, que ce n'est pas elle qui est sacrée, mais ce qu'elle met hors d'atteinte et que connaîtra et possédera seul celui qui l'aura dépassée ou brisée. La limite une fois franchie, il n'est pas de retour possible. Il faut marcher sans cesse dans la voie de la sainteté ou dans celle de la damnation, que joignent brusquement d'imprévisibles chemins de traverse. Celui qui ose donner le branle aux forces souterraines, est celui que n'a pas contenté son lot, parfois celui qui n'a pu fléchir le ciel. Il demeure qualifié pour en forcer l'entrée. Le pacte avec l'enfer n'est pas une moindre consécration que la grâce divine. Celui qui l'a paraphé, celui qu'elle a comblé, sont également séparés à jamais du sort commun et troublent du prestige de leur destin les rêves des timides et des rassasiés que n'aura tentés aucun abîme²⁵.

C'est bien ce que sont les personnages issus des récits de Nothomb : « séparés à jamais du sort commun », ils « troublent du prestige de leur destin » le commun des mortels. Ces êtres sont de ceux qui s'exposent aux forces sacrées afin d'accéder à un espace, à un temps et à un corps aux frontières de l'humanité, qui en révèlent les extases et les violences, expérience jouissive pour ceux qui, comme Amélie Nothomb, ont faim.

²³ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane* [1965], Paris, Gallimard, 2002, p. 89.

²⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵ Roger Caillais, *op. cit.*, p. 70.

Nous étudierons ici un autre domaine, paradoxalement opposé à celui du sacré, qui permet ces débordements. Il s'agit du domaine du carnaval. Dans sa forme de fête populaire aussi bien que dans sa manifestation littéraire, le carnaval remet en question l'idéologie dominante d'une société en proposant un « monde à l'envers²⁶ », un monde d'excès, d'outrance, de subversion. Tel que l'a conceptualisé Mikhaïl Bakhtine, le carnaval, « c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu²⁷ », un jeu qui invalide les règles du quotidien et qui renverse, sous un mode euphorique et positif, « tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous²⁸ » qui existent au dehors et sont imposés quotidiennement à l'homme. Chez Amélie Nothomb, le jeu carnavalesque prend les traits de l'outrance et de la célébration du plaisir, qui se font dans un esprit de transgression :

[i]l y a transgression chaque fois qu'une collectivité ou un individu joue avec les limites, s'excède, s'approche symboliquement d'un interdit [...]. Ce qu'il y a de commun à toutes les figures de la transgression, c'est la force violente de l'excès et la puissance qu'elle permet de dégager. [...] la fête, la consommation, l'orgiasme, les sacrilèges alimentaires et le sacrifice notamment, expriment ce besoin d'être au-deçà ou au-delà de l'ordre et de ce que l'on se doit d'être²⁹.

Dans cet esprit de transgresser l'ordre commun, l'auteure met de l'avant le grotesque, le bas corporel et matériel et la parodie à travers « l'alliance orientée » des contraires les plus vifs³⁰. Ce faisant, elle donne lieu au phénomène libérateur du rire³¹, un rire qui

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*, Paris, A. Colin, 1998, p. 125.

³⁰ Ces aspects sont autant de catégories analytiques qui pourront être étudiées dans le corpus nothombien.

³¹ Voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 462.

« n'a pas seulement pour fonction ce vertigineux travail de sape, cet évidemment de sens, qui n'en a jamais fini de détruire », mais un rire moderne qui orchestre « l'explosion et la prolifération des signes et des symboles puisés à toutes les sources de la mémoire culturelle et brassés dans un joyeux tohu-bohu où le haut et le bas, le sacré et le profane, le sérieux et le non-sérieux créent un autre vertige, le vertige du trop-plein, le mal de mer³² ».

Ainsi, à ce qu'elle nomme la faim, gouffre virtuel au bord duquel elle se tient, Amélie Nothomb réplique par la création, dans ses récits, d'un vertige qui lui est propre. D'une part, elle évoque, par la présence du sacré, l'attraction irrésistible de la transcendance, où jaillit une énergie intense et supérieure à celle qu'offrent les limites habituelles du monde profane. D'autre part, ce qu'elle sacralise, Amélie Nothomb le renverse aussitôt, le rive au sol par le rire carnavalesque, par un « grotesque moderniste³³ » qui transgresse, désacralise, subvertit le (con)sacré, le noble, dans une fête littéraire outrancière. Ses récits se tiennent en équilibre entre ces deux pôles, dans un « arc de tensions entre haut et bas³⁴ » qui est constamment renouvelé. Nous posons l'hypothèse que la notion de vertige, désignant, selon la définition de Normand Doiron, « ce point de rencontre, dans un équilibre toujours instable, qui inverse, confond, suspend les catégories du bas et du haut, de la chute et du ravissement, de l'intrusion et de l'extase³⁵ », est constitutive de l'écriture nothombienne. Elle permet notamment de

³² Bernard Sarrazin, *Le Rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, p. 10.

³³ Expression employée par Bakhtine pour désigner un des courants de la manifestation moderne de l'esprit carnavalesque. Représenté par Alfred Jarry et les surréalistes, le « grotesque moderniste » « reprend (à des degrés divers) les traditions du grotesque romantique » (Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 55.). Selon Tara Collington, Amélie Nothomb participerait de ce courant (voir article déjà cité).

³⁴ Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute : de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

³⁵ Normand Doiron, « Le Temps libre. Journal et vertige », *Études françaises*, vol. 20, n° 3, 1984, p. 63.

lier les notions de sacré et de carnaval, qui, bien qu'elles semblent antagoniques, se côtoient étroitement dans l'univers de l'auteure. Le vertige serait ainsi à la fois la cause et l'effet de la faim d'Amélie Nothomb.

Les notions de vertige, de sacré et de carnaval ont peu, pour ne pas dire nullement, été réunies dans une même étude portant sur le corpus nothombien. Leur confrontation fonde l'originalité de notre démarche. La rencontre du sacré et du carnaval a déjà été abordée, et ce de façon embryonnaire seulement, par Laureline Amanieux, lorsqu'elle affirme qu'« Amélie Nothomb inscrit [...] le thème du double entre comique et tragique, entre une valorisation du mythe et sa désacralisation par la dérision³⁶ ». Elle souligne ici l'importance de la subversion dans l'œuvre nothombienne, idée qu'elle a développée davantage dans un article intitulé « La présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb³⁷ ». Dans cet article, l'auteure note la présence, chez Nothomb, de cette violente et constante fusion des opposés, qu'elle compare au flux dionysiaque, Dionysos étant une figure subversive « qui porte aussi bien à la béatitude qu'à la sauvagerie³⁸ ». Touchant à la fois au double subversif et à l'éclatement des frontières entre le sacré et son envers, l'approche de Laureline Amanieux nourrira certainement nos recherches.

En ce qui concerne le terme « sacré », il est quasi-absent du vocabulaire critique. Certains chercheurs ont toutefois étudié la présence du religieux chez Nothomb,

³⁶ Laureline Amanieux, *op. cit.*, p. 174.

³⁷ Laureline Amanieux, « La Présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, n° 25, printemps 2002, p. 131-146.

³⁸ *Ibid.*, p. 131.

notamment de la Bible, ce « texte fantôme³⁹ » avec lequel flirte constamment l'auteure, le recontextualisant et le parodiant à maintes reprises⁴⁰. Or, bien que le fait religieux participe du phénomène sacré, nous considérons ce dernier dans son sens plus vaste; le sacré dans sa « dimension anthropologique universelle⁴¹ », en ce qu'il constitue « une expérience humaine de base, [...] une expérience transhistorique, qui est antérieure, contemporaine et postérieure au développement de l'idée de Dieu⁴² ». La piste du palimpseste biblique nous sera néanmoins utile, s'inscrivant dans des processus de désacralisation et de renversement propres au carnaval.

Le concept de carnaval, quant à lui, est directement abordé dans l'article de Tara Collington « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb »⁴³. L'auteure y démontre la pertinence du carnavalesque, notion issue des observations théoriques de M. Bakhtine sur les débuts du carnaval au Moyen Âge, pour l'analyse des œuvres de Nothomb. Dans celles-ci, comme au carnaval, la désacralisation agit « comme force motivante et organisatrice⁴⁴ ». Collington insiste particulièrement sur deux procédés qui sous-tendent cette désacralisation : le

³⁹ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, op. cit., p. 50.

⁴⁰ Voir notamment Hélène Marcotte, « L'Intertexte religieux et mythique dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb », dans Ana Clara Santos (dir.), *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francônos*, vol. 1, Université d'Algarve, 2010, p. 417-426. ; Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

⁴¹ Expression empruntée à Roger Bastide, *Le Sacré sauvage*, 1975, Paris, Payot, cité dans Denis Jeffrey, op. cit., p. 42.

⁴² Émile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* [1912], cité dans José A. Prades, *Persistance et métamorphose du sacré : actualiser Durkheim et repenser la modernité*, Paris, PUF, 1987, p. 293.

⁴³ Tara Collington, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 149-166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

détournement des textes consacrés sur le mode ironique et parodique ainsi que l'étalage du corps grotesque. Ces deux procédés permettraient à Nothomb

d'associer des éléments hétérogènes, de rapprocher ce qui est éloigné, [d'aider] à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis ; [ils permettent] enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir que tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde tout à fait différent est possible⁴⁵.

Cette hypothèse constitue pour nous une piste de départ non négligeable, une piste que nous souhaitons, évidemment, poursuivre et enrichir. Nous serviront également de ressources les travaux faisant appel à des concepts participant de la dynamique du carnaval chez Nothomb, entre autres les travaux soulignant le grotesque dans son œuvre⁴⁶.

Poursuivant ainsi les démarches de nos prédécesseurs, à notre tour de nous risquer à apprivoiser le *monstrum*⁴⁷ nothombien. Pour ce faire, nous nous appuyerons principalement sur quatre romans de l'auteure, soit *Le Sabotage amoureux* (1993), *Métaphysique des tubes* (2000), *Robert des noms propres* (2002) et *Biographie de la faim* (2004). Nous pourrions avoir recours, comme complément au corpus étudié, à d'autres récits signés par l'écrivaine, sachant *a priori* que certains éléments se loggeront inévitablement dans la tache de Mariotte de notre regard. Somme toute, la rencontre

⁴⁵ *Ibid.*, citant Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ Nous pensons notamment à Martine Guyot-Bender, « Amélie Nothomb's Dialectic of the Sublime and the Grotesque », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, Londres, Continuum, 2006, p. 121-131 et Evelyne Wilwerth, « Amélie Nothomb : Sous le signe du cinglant », *Revue générale*, juin-juillet 1997, p. 45-51.

⁴⁷ *Monstrum*, mot latin connexe au terme « monstre », est un terme du vocabulaire religieux désignant, à l'origine, un prodige divin (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1993, p. 1164). Ce terme reflète bien l'ambiguïté récurrente chez Nothomb.

vertigineuse du sacré et du carnaval nous apparaît comme étant une dynamique centrale qui, à défaut de nous permettre de résoudre l'alchimie nothombienne, nous semble un bon outil d'investigation pour en dévoiler les arcanes.

CHAPITRE I

LA CONSCIENCE DU VIDE : LE VERTIGE VISCÉRAL

Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber.
C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte,
le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi.

- Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*

Le vertige est, dans sa définition usuelle, une « peur, [un] malaise ressentis au-dessus du vide, se traduisant par la sensation d'être attiré par celui-ci et par des pertes d'équilibre¹ ». Au centre de cette définition, nous retrouvons le vide, intimement lié à la notion de vertige. Le vertige étant l'élément liant de notre étude, il nous semble primordial de commencer celle-ci en précisant d'abord ce que représente le vide qui est à sa source. Ce premier chapitre sera donc destiné à établir de quelle façon le vide se révèle dans l'univers d'Amélie Nothomb. Nous verrons qu'il se manifeste principalement à travers l'expérience de la chute, une chute violente qui amène l'être à prendre conscience de la condition tragique de son existence. Cela nous permettra d'identifier, avant d'entrer au cœur la faim nothombienne, ce qui a pu être l'origine de celle-ci.

¹ Dictionnaire *Larousse*, en ligne, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> (page consultée le 28 mars 2012).

1.1 La chute

L'esprit humain l'a consigné dans l'un des récits de sa genèse : à peine l'Homme est-il créé que, déjà, il fait l'expérience de la chute. S'il jouit d'abord à satiété dans un âge d'or, sa soif de connaissance l'en chasse rapidement : le voici arraché à l'Éden pour tomber en sol terrestre, celui-là même qui le verra périr. « [C]ar tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (Gn 3, 19)². L'être humain prend ainsi très tôt conscience du vide qui entoure son existence : il en sort pour y replonger inévitablement un jour ou l'autre. De la même manière, les êtres qui habitent l'univers d'Amélie Nothomb perçoivent, dès leur plus jeune âge, le gouffre virtuel sur lequel s'édifient les fondements de leur présence au monde :

Jamais était le pays que j'habitais. [...] Les habitants de jamais n'ont pas d'espoir. La langue qu'ils parlent est la nostalgie. Leur monnaie est le temps qui passe : ils sont incapables d'en mettre de côté et leur vie se dilapide en direction d'un gouffre qui s'appelle la mort et qui est la capitale de leur pays. Les jamaisiens sont de grands bâtisseurs d'amours, d'amitiés, d'écritures et autres édifices déchirants qui contiennent déjà leur ruine, mais ils sont incapables de construire une maison, une demeure, ou même quoi que ce soit qui ressemble à un logis stable et habitable. Rien, pourtant, ne leur paraît aussi digne de convoitise qu'un tas de pierres qui serait leur domicile. Une fatalité leur dérobe cette terre promise dès qu'ils croient en avoir la clé. Les jamaisiens ne pensent pas que l'existence est une croissance, une accumulation de beauté, de sagesse, de richesse et d'expérience; ils savent dès leur naissance que la vie est décroissance, déperdition, dépossession, démembrement. Un trône leur est donné dans le seul but qu'ils le perdent. Les jamaisiens savent dès l'âge de trois ans ce que les gens des autres pays savent à peine à soixante-trois ans³.

² Ou, comme le parodie Amélie Nothomb, « Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras ». (*Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 145).

³ Amélie Nothomb, *Biographie de la faim*, op. cit., p. 67-68. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Cette conscience aiguë du « déjà plus⁴ », telle qu'elle est décrite ici par la jeune Amélie⁵, fait naître, chez le personnage nothombien, un vertige. Il sent que la vie qui lui est prêtée ne fait que mettre en suspens l'instant où il choir; il sent sa position précaire au-dessus du vide, instinct qui sera nourri par deux passages obligés de l'expérience humaine : la temporalité et la perte.

1.1.1 *Memento mori* : la temporalité

C'est un truisme de dire que tout ce qui appartient à la temporalité est, par définition, temporaire. Ce qui existe dans le temps s'écoule avec lui. En conséquence, tout ce qui est d'ordre temporel porte à même sa croissance le signe du déclin, rappelant à l'homme cette fatalité : *Memento mori*; souviens-toi que, toi aussi, tu mourras. Cette donnée fondamentale de la condition humaine fut, de tout temps, au centre des représentations artistiques et sociales. L'ascension moderne de l'individualisme la propulse à son zénith. En effet, si l'homme « se définit désormais en termes individuels, les données fondamentales de l'existence humaine, la précarité, la finitude et la génération acquièrent une importance exacerbée⁶ ». Témoignant de ces préoccupations modernes avec un grand souci de lucidité, l'œuvre d'Amélie Nothomb rend compte de toute la complexité de cette angoisse viscérale.

Traçons d'abord le parcours qui donne forme à cette angoisse, tel que nous le

⁴ Le mot *jamais* prend sa source dans la combinaison, en ancien français, des mots *ja*, « déjà », et *mais*, « plus ».

⁵ Nous nommons Amélie l'héroïne mise en scène notamment dans les romans *Le Sabotage amoureux*, *Métaphysique des tubes* et *Biographie de la faim*. Bien qu'on les suppose comme étant autobiographiques, ces trois œuvres ne sont pas officiellement identifiées comme telles.

⁶ Agnès Hafèz-Ergaut, *Le Vertige du vide : Huysmans, Céline, Sartre*, New York, Lewiston, coll. « Studies in French Literature », 2000, p. 5.

présente la romancière. C'est dans la plus tendre enfance d'Amélie que naît l'instinct du *memento mori*. Dans la période qui suit son éveil au monde, Amélie se vit en premier lieu toute-puissante : elle connaît l'amour sans borne auprès de sa nourrice Nishio-San, la volupté des paysages japonais, les mystères stupéfiants des fictions au cœur desquelles elle se projette. Plus encore, elle se délecte, avec toute l'ampleur que prendra ce désir, des plaisirs alimentaires les plus jouissifs, plaisirs strictement interdits par l'autorité maternelle, qu'elle déjoue habilement. Si l'histoire nous apprend qu'on ne peut goûter au fruit défendu sans être puni, la déesse Amélie, elle, est imperméable à de telles conventions : « j'étais le contraire d'un esclave puisque j'étais Dieu. Je régnais sur l'univers et en particulier sur le plaisir, prérogative des prérogatives, que je m'organisais à longueur de journée » (BF, p. 30).

La jeune fille se trouve ainsi en plein âge d'or, en plus, semble-t-il, d'y régner. Or, cette situation ne durera pas. Elle découvrira bientôt cette vertigineuse contradiction : la vie, ce n'est pas que la vie. C'est aussi la mort. Elle en prendra conscience, non par le biais de sa propre expérience, mais par l'observation de la nature qui l'entoure, plus précisément au moment où cette dernière se prépare au repos automnal :

Depuis la deuxième moitié du mois d'août, les plantes avaient la moue gavée des lendemains d'orgie. La force vitale que j'avais sentie contenue en toute chose était en train de se transformer en lourdeur. Sans le savoir, je voyais se révéler à moi l'une des lois les plus effrayantes de l'univers; ce qui n'avance pas recule. Il y a la croissance et puis il y a la décrépitude; entre les deux, il n'y a rien. L'apogée, ça n'existe pas. C'est une illusion. Ainsi, il n'y avait pas d'été. Il y avait un long printemps, une montée spectaculaire des sèves et des désirs : mais dès que cette poussée était finie, c'était déjà

la chute. Dès le 15 août, la mort l'emporte. [...] Les légumes sont plus plantureux que jamais, les parterres prospèrent, cela sent l'âge d'or. Et pourtant, ce n'est pas l'âge d'or, pour cette raison que l'âge d'or est impossible, pour cette raison que la stabilité n'existe pas. À trois ans, je ne savais rien de cela. J'étais à des années-lumière du roi qui se meurt en s'écriant : « Ce qui doit finir est déjà fini ». [...] Mais je sentais, oui, je sentais qu'une agonie se préparait⁷.

Ici, la protagoniste est témoin des effets de la lente sape du temps sur ce qu'elle avait cru éternellement paroxystique. Or, son constat est le suivant : nul paroxysme, seul un trait linéaire qui porte du point *naissance* au point *mort*, qu'on appelle le temps. Et « qu'il passe trop vite ou trop lentement, le temps passe. C'est un vertige qu'on ne peut fixer⁸ ».

Ainsi s'annonce une vie sans constance, où l'instant qui est, n'est déjà plus. Sous le monde, point d'Atlas pour le soutenir, que le vide, face auquel l'être est en proie à un vertige permanent, seule permanence sur laquelle il peut d'ailleurs compter. Une vie qui mène Amélie à cette conclusion, dans laquelle elle cite Ionesco: « Ce qui doit finir est déjà fini⁹ ». Ce qui est appelé à mourir est déjà mort.

Cette donnée amène l'héroïne à remettre en question les fondements mêmes de ce que l'homme appelle l'évolution. En effet, son contact avec la nature lui rappelle le caractère proprement organique des êtres, condamnés à la dégradation. Sa réflexion s'intensifie lorsqu'elle fait l'expérience d'une promiscuité gênante avec des carpes qui logent dans la mare de son jardin, animaux qu'elle considère comme sordides. En dépit de la répulsion qu'elle éprouve à leur égard, elle doit nourrir ces poissons

⁷ Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 141-142. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MT*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁸ Paule Lapeyre, *Le Vertige de Rimbaud, clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Balconnière, 1981, p. 92.

⁹ Ces mots, que cite Amélie Nothomb, sont ceux du roi dans *Le Roi se meurt*, une pièce de théâtre d'Eugène Ionesco en un acte, créée à l'Alliance française le 15 décembre 1962.

quotidiennement, faisant face à une corporalité perturbante. Cette expérience lui fait paraître tout désir de progrès absurde et vide :

Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles m'imposent la vision de leur tube digestif à l'air. [...] Et toi, que crois-tu être d'autre? Tu es un tube sorti d'un tube. Ces derniers temps, tu as eu l'impression glorieuse d'évoluer, de devenir de la matière pensante. Foutaise. La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu reviendras. [...] Regarde donc. Regarde de tous tes yeux. La vie, c'est ce que tu vois : de la membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d'être rempli. La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide. (MT, 145-146)

Amélie doit ici faire face à ce qu'expérimentent presque tous les êtres nothombiens, c'est-à-dire à « un conflit dualiste [...], celui de la pureté de l'idée confrontée aux aspérités et aux compromis du réel¹⁰ », dans ce cas l'enlissement dans le physiologique. L'exposition du gouffre hors d'elle rappelle à l'enfant le gouffre qui existe en elle. Se tracent ainsi, dans les traumatismes primordiaux de l'enfance, les fondements de ce qu'Amélie appelle sa faim. Faim qui grandira désormais au rythme des pertes.

1.1.2 « Ce qui t'a été donné te sera repris » : la perte

« Ce qui t'a été donné te sera repris¹¹ ». Très tôt dans sa vie, Amélie prend conscience de cette équation pour le moins brutale : « dès ma prime conscience, j'avais toujours su que la croissance serait une décroissance et qu'il y aurait à cette perte perpétuelle des paliers atroces » (BF, p. 158). Ce pressentiment lui sera confirmé à l'âge de trois ans, dès lors qu'elle doit composer avec les deuils répétitifs qu'implique la

¹⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, p. 63.

¹¹ Phrase reprise plusieurs fois par la narratrice dans *Métaphysique des tubes*, qui fait référence aux paroles de Job dans l'Ancien Testament : « L'Éternel a donné, l'Éternel a repris ».

profession de son père, celle de diplomate. Sa famille et elle doivent déménager à plusieurs reprises, qui plus est d'un continent à l'autre : de Shukugawa au Japon, où elle vit une enfance édénique, Amélie part vers l'austère Chine communiste, pour ensuite connaître l'ivresse de la Grosse Pomme, après quoi elle atterrit dans un Bangladesh affamé et malade. Étant ainsi expédiée de la vie la plus concentrée à la mort la plus concentrationnaire, la fillette comprendra mieux que quiconque les mots d'Edmond Haraucourt :

Partir, c'est mourir un peu,
C'est mourir à ce qu'on aime :
On laisse un peu de soi-même
En toute heure et en tout lieu¹².

La future romancière laissera en effet un peu d'elle-même et de ses certitudes en chaque pays qui l'accueille, comme des fragments de soi qu'elle ne pourra jamais réunir. Les premiers morcellements de son identité sont dépeints par la narratrice dans une scène mémorable où sa mère lui annonce qu'elle devra un jour quitter le pays qui l'a vue naître. Elle vit en cet instant une perte qui sera décisive pour le reste de son existence et pour son appréhension de la fatalité :

– Je ne peux pas partir! Je dois vivre ici! C'est mon pays! C'est ma maison!
– Ce n'est pas ton pays!
– C'est mon pays! Je meurs si je pars! [...]

[J]e mourais déjà. Je venais d'apprendre cette nouvelle horrible que tout humain apprend un jour ou l'autre : ce que tu aimes, tu vas le perdre. « Ce qui t'a été donné te sera repris » : c'est ainsi que je me formulai le désastre qui allait être le leitmotiv de mon enfance, de

¹² Edmond Haraucourt écrivait ces vers en 1890, dans un de ses poèmes les plus connus, le « Rondel de l'adieu », paru dans le recueil *Seul*.

mon adolescence et des péripéties subséquentes. « Ce qui t'a été donné te sera repris » : ta vie entière sera rythmée par le deuil. Deuil du pays bien-aimé, de la montagne, des fleurs, de la maison, de Nishio-San et de la langue que tu lui parles. Et ce ne sera jamais que le premier deuil d'une série dont tu n'imagines pas la longueur. Deuil au sens fort, car tu ne récupéreras rien, car tu ne trouveras rien [...]. Si au moins cette atrocité était une punition! Mais non. C'est comme ça parce que c'est comme ça. Que tu sois odieuse ou non n'y change rien. « Ce qui t'a été donné te sera repris » : c'est la règle. [...] apprendre, à cet âge, que dans un, deux, trois ans, on sera chassé du jardin, sans même avoir désobéi aux consignes suprêmes, c'est l'enseignement le plus dur et le plus injuste, l'origine de tourments et d'angoisses infinis. (MT, p. 123-125)

Nous assistons ici à la chute originelle, l'instant où tout bascule, le point de non-retour de l'existence. À partir de ce moment, Amélie doit apprendre à vivre avec ce que la vie comporte de deuils et ce, en pleine conscience de l'impuissance de sa volonté de simple mortelle. Le personnage nothombien exprime en cela la condition tragique de l'existence.

1.2 Une condition tragique

Être entraîné dès la naissance dans une lutte contre une force tragique, en sachant qu'on « scelle sa perte en engageant le combat¹³ » : voilà un thème de premier plan dans les écrits d'Amélie Nothomb. Par ce thème, elle emprunte la voie de la tragédie : « Qu'est-ce que la tragédie? C'est l'affirmation d'un lien horrible entre l'humanité et un destin plus grand que le destin humain; c'est l'homme arraché à sa position horizontale de quadrupède par une laisse qui le retient debout, mais dont il sait toute la tyrannie et dont il ignore la volonté¹⁴ », écrivait Jean Giraudoux. Chez la romancière, cette conception classique de la tragédie se double d'une vision plus moderne de l'existence,

¹³ Patrice Pavis, « Tragique », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 390.

¹⁴ Jean Giraudoux, « Bellac et la tragédie », *Littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 228.

qui en souligne la part absurde. Si l'artiste contemporaine conserve en effet un sentiment tenace du tragique de la condition de l'homme, elle arrive plus difficilement à lui donner un sens, ne parvenant plus à identifier la nature de la transcendance qui l'écrase et reconnaissant le ridicule de la bataille à livrer. Or demeure, dans la confusion du tragique et de l'absurde, un élément inéluctable : la fatalité.

1.2.1 *Anankè* : la « force qui va »¹⁵

Dans la mythologie grecque, on nommait *Anankè* la déesse personnifiant la Nécessité, cette « instance inflexible gouvernant le cosmos, sa genèse, son devenir et la destinée humaine [...] »¹⁶. Pour l'homme grec, elle représente la fatalité qui pèse sur l'être et met en relief sa vulnérabilité. « [C]'est temps perdu de l'accuser, démesure (*hybris*) de regimber contre elle, et pourtant abdiquer serait une faute »¹⁷. Chez Amélie Nothomb, *Anankè* se manifeste par le truchement de la temporalité et de la perte, que nous avons déjà évoquées, mais également à travers un troisième élément nous révélant le pouvoir de la Nécessité : la passion. Dans la tragédie comme chez Nothomb, la passion, plus précisément la passion amoureuse, peut agir comme une force fatale. Trois épisodes issus du corpus nothombien nous permettront ici d'illustrer la violence de cette force.

¹⁵ Formule célèbre d'Hernani, héros hugolien. Le mot « *Anankè* » connaît au XIX^e siècle une nouvelle fortune à travers l'œuvre de Victor Hugo. « Gravé sur une pierre de la cathédrale, [il] est au centre des méditations de Claude Frollo dans *Notre-Dame de Paris* (1830). Et, en 1866, Victor Hugo indiquera que trois de ses principaux romans sont unis par le même thème : *anankè* des dogmes (*Notre-Dame de Paris*), *anankè* des lois (*Les Misérables*), *anankè* des choses (*Les Travailleurs de la mer*). Il ajoute : "À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'*anankè* suprême, le cœur humain" ». Lucien Jerphagnon, « *Anankè* », *Encyclopædia universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ananke/> (page consultée le 27 octobre 2011).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Dans un premier temps, suivons la jeune Amélie à Pékin, alors qu'elle fait l'expérience, à l'âge précoce de sept ans, de l'« absence à soi¹⁸ » que provoque le premier élan amoureux :

Ma rencontre avec Elena ne fut pas une passation de pouvoirs [...] mais un déplacement intellectuel : désormais, le centre du monde se situait en dehors de moi. [...] Je l'ai aimée dès la première seconde. Comment expliquer de telles choses? Je n'avais jamais pensé à aimer qui que ce fût. [...] Et pourtant tout s'était enclenché à l'instant où je l'avais vue, avec une autorité sans faille [...].

Je découvrais tout en même temps : éblouissement, amour, altruisme et humiliation. Cette tétralogie me fut jouée dans l'ordre dès le premier jour. J'en conclus qu'il devait y avoir des liens logiques entre ces quatre accidents. Il eût donc mieux valu éviter le premier, mais il était trop tard. Quoi qu'il en fût, je n'étais pas sûre d'avoir eu le choix¹⁹.

Relaté dans un roman au titre fort révélateur, soit *Le Sabotage amoureux*, ce passage fait état de toute la tyrannie d'Éros et, dans un même temps, du rôle secondaire que joue la volonté de la protagoniste quant à ses propres élans. Ceux-ci sont si inéluctables qu'il ne vient en aucun cas à l'esprit d'Amélie de les remettre en question, lors même qu'elle sait *a priori* qu'Elena lui fera surtout connaître de la passion son sens étymologique, c'est-à-dire celui de la souffrance²⁰. Le tragique est donc vécu ici non seulement sous la marque de la fatalité, mais de la fatalité librement acceptée par l'héroïne. Celle-ci semble accepter de soumettre sa volonté à celle d'Anankè, de relever le défi tragique.

¹⁸ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 37. Cette notion se rattachant à la *dolor* initiale du héros tragique sera explicitée dans la section 2.2 « Le héros nothombien : un héros tragique ».

¹⁹ Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 38-40. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SA*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²⁰ Le mot « passion » vient en effet du latin *passio*, qui signifie « souffrance ».

À ce propos, dans le *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis soutient que « [l]e héros accomplit une action tragique lorsqu'il sacrifie volontairement une partie légitime de lui-même à des intérêts supérieurs, ce sacrifice pouvant aller jusqu'à la mort²¹ ». C'est ce que fait la petite Amélie lorsqu'elle constate que la nature de son jardin japonais, avec laquelle elle vivait un véritable lien fusionnel, est emportée dans une mort lente mais certaine. Elle décide de suivre cette nature dans la mort et tente de se suicider dans la mare du jardin, s'offrant en sacrifice à une fatalité qu'elle sent supérieure à sa volonté :

Mes pieds sont au bord de l'étang. Je les regarde avec suspicion, je ne suis plus sûre d'eux. Mes yeux remontent et regardent le jardin. Il n'est plus cet écrin qui me protégeait, cet enclos de perfection. Il contient la mort. [...] Je ne lutte plus. Hypnotisée, je me laisse tomber dans le bassin. Ma tête heurte le fond de pierre. La douleur du choc disparaît presque aussitôt. Mon corps, devenu indépendant de mes volontés, se retourne, et je me retrouve à l'horizontale, à mi-profondeur, comme si je faisais la planche un mètre sous l'eau. Et là, je ne bouge plus. Le calme se rétablit autour de moi. Mon angoisse a fondu. Je me sens très bien. [...] Délicieusement sereine, j'observe le ciel à travers la surface de l'étang. [...] Le monde vu d'ici me convient à merveille. (MT, p. 145-147)

Par son sacrifice, l'héroïne se montre digne de la grandeur tragique, sans s'écraser sous le poids de celle-ci; tant qu'à perdre l'objet de sa passion contre son gré, elle va au-devant de sa perte et décide, par l'intermédiaire d'un libre choix, d'affronter Anankè. En faisant ainsi face à son propre vertige, Amélie fixe « un vertige inversé, un vertige dominé, une angoisse exorcisée qui se change en euphorie triomphante²² ». D'ailleurs, elle passe littéralement d'une position verticale vertigineuse et incertaine au-dessus de l'étang à une position horizontale d'où elle peut admirer le monde d'en-dessous, en

²¹ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 390.

²² Paule Lapeyre, *op. cit.*, p. 131.

toute quiétude. Il lui semble alors que « l'ordre de l'univers, lequel exigeait [sa] mort par l'eau » (*MT*, p. 149), est rétabli.

Or, il arrive que le vertige ne se laisse pas déjouer. Que la fatalité soit implacable, brutale. Qu'elle tienne entre ses mains le destin d'un être et que, d'un moment à l'autre, elle le fasse basculer en un malheur irréversible. Nothomb, dans une scène de *Biographie de la faim*, dépeint avec acuité cet instant de commotion. Cette scène présente Inge, jeune femme éprise d'un homme appelé Clayton Newlin. Après avoir espéré ce moment plus que tout autre, elle reçoit de sa part une invitation à un rendez-vous. Bien que cela concrétise tous ses désirs, par la bouche d'Inge répond Anankè :

Loi du genre : quand il y a un jardin, un homme, une femme, du désir et un serpent, il faut s'attendre à un désastre. La catastrophe planétaire eut lieu dans l'ascenseur new-yorkais. Inge retrouva la voix. Une froideur incompréhensible s'empara de ses yeux et elle répondit un mot infect :

– Non.

Non, il n'y aura pas de dîner avec Clayton Newlin, il n'y aura pas d'amour, tu m'as attendue des millénaires et je te pose un lapin, ton étreinte se refermera sur le vide, ton souffle ne brûlera personne, je t'ai attendu depuis le jardin mais il ne se passera rien, tel est le souverain désir du malheur, je ne te dirai aucun secret, il est plus facile de mourir que de vivre, c'est pourquoi ma vie entière ne sera que mort, chaque matin, au sortir du sommeil, ma première pensée sera que je suis déjà morte, que je me suis donné la mort en disant non à l'homme qui était ma vie, comme ça, sans raison, sans autre raison que ce vertige qui pousse à tout rater, que cette puissance abjecte du mot non, ce non qui s'est emparé de moi au moment crucial de mon existence [...]. (*BF*, p. 116-117)

Cet extrait est un exemple probant du pouvoir d'Anankè se manifestant à travers la passion amoureuse comme une force fatale. Lorsqu'elle frappe, que ce soit à travers une

passion souffrante, mortelle ou ici impossible, elle entraîne l'être au-dessus du vide, un vide auquel il ne peut résister, dans un vertige qui ne peut être évité. Le héros y laisse toujours une part de lui-même, cette part pouvant aller, tel que Nothomb l'expose dans les trois épisodes que nous avons choisis, jusqu'à une mort morale ou physique.

1.2.2 Le héros nothombien : un héros tragique

À la lumière de ces observations, le personnage nothombien s'apparente, à bien des égards, au héros tragique. En effet, à l'instar de celui-ci, il est déterminé en grande partie par une tragédie originelle de laquelle découle la suite de son existence : « l'itinéraire suivi par le personnage tragique romain part d'une *dolor* initiale, continuellement ressassée, qui est plus qu'une douleur, mais "une perte de soi-même à son identité humaine", pour atteindre au *furor*, frénésie meurtrière, aboutissement de cette absence à soi²³ ». Cet effet d'entraînement, de la *dolor* au *furor*, est on ne peut mieux illustré dans l'extrait suivant, issu du roman *Robert des noms propres*. Un concours de circonstances amène Plectrude, jeune artiste peu commune et personnage central du roman, à faire la rencontre d'Amélie Nothomb, personnage éponyme de l'auteure, à qui elle raconte sa vie. Après avoir entendu son récit, Nothomb lui en donne sa version, empreinte du déterminisme tragique :

- Votre père a été assassiné par votre mère quand elle était enceinte de vous, au huitième mois de sa grossesse. [...] Votre mère a vidé le chargeur sur votre père, dans un état de violence extrême : vous avez dû le ressentir, d'une manière ou d'une autre.
- Où voulez-vous en venir?
- Vous êtes imprégnée de ce meurtre. Ne parlons même pas des tentatives d'assassinat métaphoriques que vous avez subies et que vous vous êtes imposées par la suite. Comment pourriez-vous ne pas

²³ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 37.

devenir meurtrière?

Plectrude, qui n'y avait jamais songé, ne put dès lors qu'y penser. Et comme il y a une forme de justice, elle assouvit son désir d'assassinat sur celle qui le lui avait suggéré²⁴.

Dans ces circonstances, non seulement le personnage est engagé, en dehors de toute volonté, dans un destin imparable, mais ce destin va au-devant de lui avant même qu'il ne vienne au monde. Ainsi parle le héros racinien :

Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance;
Que dis-je? Nous l'étions avant notre naissance²⁵.

La vision tragique chez Nothomb s'articule, en ce sens, autour du principe de transcendance. Le signe de la transcendance est perceptible par la présence « d'attaches indéfectibles entre l'homme et les forces qui le précèdent²⁶ », par l'intervention d'un principe extérieur et/ou supérieur à la conscience du héros. Le personnage de Plectrude incarne les traits de cette transcendance. Elle naît dans des circonstances funestes : sa mère tue son père, et se pend après l'avoir mise au monde, ne lui laissant que son nom, qui « lui tint lieu de testament » (*RP*, p. 23). La petite Plectrude est ainsi promue à un destin hors norme, inscrit avant sa naissance jusque dans son prénom, qui préfigure l'aura d'une « obscure divinité » :

- Pensez à l'enfant, Lucette.
- Je ne pense qu'à elle.
- Ça ne lui posera que des problèmes.

²⁴ Amélie Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 188-189. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

²⁵ Jean Racine, *La Thébaïde ou Les frères ennemis*, acte IV, scène 1, v. 915-930.

²⁶ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 4.

- Ça préviendra les gens qu'elle est exceptionnelle.
- On peut s'appeler Marie et être exceptionnelle.
- Marie, ça ne protège pas. Plectrude, ça protège : cette fin rude, ça sonne comme un bouclier.
- Appelez-la Gertrude, alors. C'est plus facile à porter.
- Non. Ce début de Plectrude, ça fait penser à un pectoral : ce prénom est un talisman. (*RP*, p. 20)

Plectrude sera à l'image de cette prophétie : dotée d'un regard grave d'une « beauté invraisemblable », l'enfant attirera d'emblée la vénération de son entourage. Or, c'est ce même élément qui jettera sur elle le sort du proscrit : dès l'âge de trois ans, elle est renvoyée de sa classe de maternelle car « elle fait pleurer les autres enfants rien qu'en les regardant fixement » (*RP*, p. 32-33). D'emblée, Plectrude porte ainsi les stigmates d'une fatalité transcendante, fatalité qui fait de son pouvoir à la fois un signe d'élection et d'exclusion.

En cela, le héros nothombien rend compte, au même degré que le héros tragique, de l'inanité de la volonté humaine. Or, tout comme lui, il ne reste pas apathique devant cette donnée pouvant causer le vertige; au contraire, sa conscience de la fatalité excite son désir de vivre plus fort, d'atteindre aux instants de *furor* : « [f]ace à la découverte de cette spoliation future, il n'y a que deux attitudes possibles : soit on décide de ne pas s'attacher aux êtres et aux choses, afin de rendre l'amputation moins douloureuse; soit on décide, au contraire, d'aimer d'autant plus les êtres et les choses, d'y mettre le paquet » (*MT*, p. 125-126), dit la narratrice de *Métaphysique des tubes*. Chez Nothomb, c'est bien sûr la deuxième option qui s'illustre : la très grande acuité face au vide, bien qu'en apparence affligeante, confère à ceux qui la possèdent l'avantage de ressentir une soif de vivre immodérée.

C'est ce sentiment que l'auteure appelle « la faim », faim qui sera le moteur de son existence et de celle des héros qu'elle met en scène. « La faim, c'est moi. [...] À supposer que je sois un univers, je tiens en cette force unique : la faim. [...] Aussi loin que remontent mes souvenirs, j'ai toujours crevé de faim » (*BF*, p. 19), énonce la narratrice de *Biographie de la faim*, titre pour le moins révélateur. La faim est, pour Amélie Nothomb, cet état de quête continuelle qui vise à pallier le vide que contient le monde et à enrichir ce réel « qui n'est pas fait assez dense pour s'imposer²⁷ ». En réponse à cela, les personnages nothombiens consomment chaque instant pour n'en connaître que la part la plus jouissive :

Il ne faudrait pas en déduire que les habitants de jamais sont tristes. C'est le contraire : il n'y a pas de peuple plus joyeux. Les moindres miettes de grâce plongent les jamaisiens dans l'ébriété. Leur propension à rire, à se réjouir, à jouir et à s'éblouir est sans exemple sur cette planète. La mort les hante si fort qu'ils ont de la vie un appétit délirant. (*BF*, p. 68-69)

Cet appétit les amène à faire de leur vie le lieu d'une « ultra-incarnation », à se mettre en scène comme le fait l'acteur de théâtre, qui « porte en lui la sur-précision même d'un monde excessif, comme celui du *haschisch*, où rien n'est inventé, mais où tout existe dans une intensité multipliée²⁸ ».

Conclusion

En somme, les personnages des romans de Nothomb connaissent l'ampleur du vide accompagnant la précarité de la vie, l'absence d'être et la perte d'identité, mais

²⁷ Normand Doiron citant Saint-Denys Garneau, « Le Temps libre. Journal et vertige », *Études françaises*, vol. 20, n° 3, 1984, p. 64.

²⁸ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 2000, p. 46.

transforment ce même vide en quête : quête d'une vie, d'une identité, d'un être qui sauraient surpasser ce vide. C'est ainsi qu'ils s'élancent avec force vers tout ce qui peut les propulser en dehors de l'ordre des réalités déterminées. Dans les prochains chapitres, nous observerons deux voies qu'emprunte, dans l'univers nothombien, cette quête : d'une part, la voie du sacré, par lequel est transcendé l'ordre commun, et d'autre part la voie du carnaval, par lequel est transgressé l'ordre commun. Nous verrons comment ces deux pôles, qui peuvent sembler opposés, deviennent chez Nothomb étonnamment symétriques.

CHAPITRE II

LE SACRÉ : TRANSCENDER L'ORDRE COMMUN

Mais par quel autre mot que *sacré* nommer cette part secrète
de l'homme dans sa propension à sortir de sa limite,
à vouloir être autre chose que ce qu'il est.

- Bernard Sarrazin, *Le Rire et le sacré*

Le temps. La perte. La passion. La fatalité. Autant d'éléments qui dépossèdent l'homme, qui amènent à sa conscience l'intuition d'un vide, qui mettent au sein de son être, un vertige. Un vertige bien connu des héros de Nothomb, qui les laisse affamés. Affamés d'un *plein* qui viendrait combler ce vide avec une force qui lui serait proportionnelle, qui susciterait un vertige susceptible de rivaliser avec celui que provoque le vide. En cela, les protagonistes recherchent et sont attirés par ce qui dépasse la mesure ordinaire, par les expériences d'une très grande intensité affirmant l'existence de ce *plein* vers lequel ils tendent et leur permettant d'y prendre part. À ces critères répond l'expérience du sacré, révélant la présence d'un principe qui est « supérieur et extérieur » à l'être et donnant accès à une réalité exclusive, protégée du monde profane.

Le sacré est l'un des thèmes fondamentaux de l'œuvre nothombienne. Mentionnons que nous ne parlons pas, ici, du sacré dans son aspect liturgique. Bien que l'auteure fasse ponctuellement référence, dans ses romans, à certaines religions telles que le christianisme et le shintoïsme, la dynamique du sacré dont est chargée son œuvre tout entière dépasse ce cadre. Elle s'apparente davantage au sacré tel qu'il s'observe universellement et intemporellement dans le comportement humain; le sacré dans sa forme *sauvage*¹, non institutionnalisée; le sacré se manifestant déjà chez l'homme primitif, lorsque celui-ci est exposé à la mortalité, causant « un ébranlement profond de l'être et [entraînant] une prise de conscience d'une relation, d'une dépendance même, à quelque chose d'extérieur, mais supérieur² ». Au sein de ce chapitre, nous verrons comment cet ébranlement peut être perturbateur pour les personnages, mais aussi comment il peut devenir, à bien des égards, fascinateur.

Il s'agira d'abord de mettre en lumière cette ambivalence issue de l'expérience-limite que représente le sacré. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les notions de *numineux* et de *sublime*. Puis, nous traiterons de l'importance que prend, chez Nothomb, la volonté d'accéder à un ordre de réalités distinct de celui dicté par le quotidien, plus précisément par le quotidien de la vie adulte; une volonté se manifestant à travers la sacralisation de l'espace, du temps et du corps. Afin d'approfondir cet aspect, nous

¹ Le terme « sacré sauvage » est issu des travaux du sociologue et anthropologue français Roger Bastide, qui publia, en 1975, un essai dans lequel il tente de définir la forme que prend le sacré actuel : « la crise de l'institué, c'est-à-dire des Églises, n'entraîne pas à sa suite une crise de l'instituant, c'est-à-dire de l'effervescence des corps et des cœurs, de l'expérimentation recherchée de la dynamique du Sacré. Seulement, les jeunes générations veulent rester dans la ferveur de l'instituant sans aller jusqu'à la constitution de nouveaux institués, qui le cristalliseraient aussitôt et le minéraliseraient en de nouvelles institutions, d'idées systématisées, de gestes stéréotypés, de fête réglée et sans cesse recommencée. C'est pourquoi le sacré d'aujourd'hui se veut un *Sacré sauvage* contre le Sacré domestiqué des Églises » (Roger Bastide, *op. cit.*, p. 227). Nous soulignons.

² Jean-Jacques Wunenburger, *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, p. 10.

prendrons appui sur la distinction entre sacré et profane, distinction mise de l'avant par l'approche socio-anthropologique, commune aux travaux de Mircea Eliade et de Roger Caillois (auxquels s'ajoute l'apport contemporain de la religiologie³). Nous observerons ainsi comment le sacré devient, dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, la voie d'accès tant recherchée vers un au-delà de l'ordre commun.

2.1 Un principe « supérieur et extérieur »

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le héros nothombien connaît intimement le sentiment commotionnel que suscite la rencontre d'un objet qu'il sent « supérieur et extérieur ». Cette rencontre peut se révéler effrayante, vertigineuse, dévoilant la vulnérabilité de l'être face à une force non maîtrisable. Or, quand cette expérience se double d'un sens sacré, la portée en est modifiée : elle n'est plus seulement la révélation de la condition tragique de l'existence, elle prend une signification nouvelle, annonçant la présence d'une altérité, d'une plénitude, qui, elle, est rassurante pour l'être nothombien. Celui-ci arrive alors « à se rendre compte que ce moi supérieur fait partie de quelque chose de plus grand que lui, mais de même nature; quelque chose qui agit dans l'univers en dehors de lui, qui peut lui venir en aide et s'offre à lui comme un refuge suprême quand son être inférieur fait naufrage⁴ ». Cela explique en partie pourquoi le tragique et le terrible ne s'apparentent pas nécessairement chez Nothomb à une émotion négative : ils sont éventuellement le signe d'une

³ La religiologie est « la discipline scientifique qui a pour objet de penser et de construire la théorie particulière de l'homme et de la société qui surgit à la lumière de celle du sacré et de la religion » (José A. Prades, *op. cit.*, p. 32). La revue *Religiologiques* (1990-2004), créée à l'Université du Québec à Montréal, fonde ses travaux sur cette discipline.

⁴ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 10.

transcendance, génératrice de cette expérience affective du sacré qui, certes, terrifie, mais séduit également.

Le personnage d'Amélie, décrivant ses premiers contacts avec la Bible, révèle avec acuité cette expérience chargée d'ambivalence :

Je lisais [...] la Bible avec un effroi très agréable. J'aimais cette terreur qui me rappelait celle que je trouvais en moi quand je suivais un itinéraire connu qui me conduisait vers l'inconnu, là où résonnait la grande voix noire qui me disait des phrases caverneuses : "souviens-toi, c'est moi qui vis, c'est moi qui vis dans toi" [...]. (BF, p. 51)

À travers le texte biblique, voie d'accès particulièrement riche à la révélation d'une présence sacrée, la jeune fille devine des forces s'élevant au-dessus et à l'extérieur du monde sensible auquel elle appartient. Celles-ci causent chez elle à la fois l'effroi, en la faisant basculer dans son propre néant, sa propre annihilation, et la fascination, en la subjuguant par leur grande force ontologique et en lui permettant de « se mesurer avec leur apparente puissance⁵ ». Pour mieux comprendre ce paradoxe inhérent aux écrits de Nothomb, nous nous servirons d'abord de la notion de « numineux », issue de la phénoménologie du sacré, et ensuite de sa notion analogue en esthétique, celle de sublime.

⁵ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, cité dans Umberto Eco, *Histoire de la Beauté*, Montréal, Flammarion Québec, 2004, p. 295.

2.1.1 Le numineux chez Amélie Nothomb : *mysterium tremendum et mysterium fascinans*

Dans le premier chapitre de cette étude, nous avons observé la présence, dans l'œuvre de Nothomb, de la *dolor* tragique, processus d'absence à soi qui survient lorsque la conscience est confrontée à l'expérience de ses limites et à la présence d'une réalité transcendante qui lui est subordonnée, telle que le temps, la mort, la passion. Face à ces réalités, l'être nothombien vit une perte de repères inquiétante, car elles agissent pour lui comme une force « dépossédante ». Or, si cette dépossession pouvait être expliquée eu égard à la fatalité tragique, nous verrons ici qu'elle peut également être expliquée par le statut sacré qui est conféré à la réalité transcendante, et plus précisément par son caractère « numineux ».

Le « numineux » est un terme qu'a proposé le théologien allemand Rudolf Otto pour qualifier l'expérience affective du sacré, qui se soustrait à tout élément rationnel ou moral et qui s'inscrit hors des limites du sensible. Le numineux est ce devant quoi l'être se dit : « je n'ai rien à quoi comparer cela », lui laissant l'impression de l'existence d'un mystère « tout-autre » (*ganz andere*). C'est le cas, chez Amélie Nothomb, de la beauté. En effet, dans l'univers de l'auteure, la beauté confère à ceux (et le plus souvent à celles) qui la possèdent une très grande valeur, un statut supérieur au reste du monde. Aussi la beauté dote-t-elle son porteur d'un pouvoir d'attraction irrésistible. Comme tout objet numineux, elle fait naître, chez celui qui la contemple, ce qu'Otto appelle le « sentiment de créature », soit « le sentiment de la créature qui s'abîme dans son propre

néant et disparaît devant ce qui est au-dessus de toute créature⁶ ». Ce sentiment implique de repousser l'individualité et de « considérer l'objet transcendant corrélatif comme absolument supérieur, à voir en lui l'objet qui possède la plénitude de l'être, l'objet suprême en face duquel le moi prend conscience de son néant. "Moi, je ne suis rien, toi tu es tout⁷!" »

Ce « sentiment de créature » pousse le sujet nothombien à s'annihiler devant le beau, à s'abîmer en lui, le retenant pour une fin suprême, lui dévouant son temps et ses forces, ses intérêts et ses ambitions, lui sacrifiant au besoin son existence. C'est autour de ce sentiment qu'Amélie Nothomb construit le récit du *Sabotage amoureux*. Dans ce roman, la jeune Amélie élève tout un culte autour d'Elena, une petite Italienne d'une beauté et d'une grâce incomparables. Elena devient pour elle une véritable idole sacrée pour qui elle ira jusqu'à s'offrir en sacrifice. À ce propos, Laureline Amanieux affirme que « [l]a beauté physique conserve avec Amélie des pouvoirs de sorcellerie et de fascination qui poussent aux pires extrémités. [...] On se démolit par elle, on compromet son âme dans le mensonge et la fausseté en échange des trésors d'une contemplation ou d'une possession⁸ ». Ainsi la petite Amélie est-elle prête à tout pour la belle Elena, renonçant en sa faveur « aux biens communément les plus estimés, les plus âprement poursuivis et conservés⁹ ». Elle le fait d'ailleurs valoir en pratique : afin de montrer l'ampleur de sa dévotion à Elena, elle effectue à sa demande plusieurs fois le tour de la cour d'école à la

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ Laureline Amanieux, « La Présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *op. cit.*, p. 134.

⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 173.

course, en dépit de ses problèmes évidents d'asthme, ce qui se conclut par une « syncope ».

Or, en regard de la narration faite par Amélie de cet épisode, force est d'admettre que l'expérience n'est pas que douloureuse, ou plutôt, qu'elle ne correspond pas qu'à une douleur *négative* : « Tu veux que je me sabote pour toi? C'est merveilleux. C'est digne de toi et de moi. Tu verras jusqu'où j'irai » (*SA*, p. 92), dit-elle avec ferveur. Ainsi, en contrepartie de la douleur ressentie, la course d'Amélie engendre un sentiment d'exaltation découlant du fait que son âme, s'abandonnant à l'objet numineux, s'élève au-dessus d'elle-même et prend part à un projet noble et « digne ». Cette partie du récit vient illustrer l'extrême ambivalence à laquelle sont soumis les héros nothombiens en faisant l'expérience du sacré à travers le mystère numineux : c'est une expérience à la fois terrifiante, un *mysterium tremendum*, et fascinante, un *mysterium fascinans*. L'un et l'autre de ces états affectifs ne sont ni opposés ni distincts; ils sont intriqués dans « un sentiment contradictoire qui saisit tout l'être qui l'éprouve : une “effroyable attirance”, une “terrifiante impulsion”¹⁰ ». Nous comprenons ainsi mieux pourquoi, malgré la dépossession que génère chez eux le numineux, les « créatures » de Nothomb veulent s'en approcher et le posséder : il représente le foyer d'une énergie terrifiante, et parfois même douloureuse, mais en cela puissante et hors du commun, imposant « le sentiment d'une attraction irrésistible, d'un arrachement de la vie ordinaire, d'une urgence de “voir” au risque de mourir¹¹ ». Amélie Nothomb écrit en ce sens : « Je savais que les choses les plus séduisantes étaient forcément les plus dangereuses » (*MT*, p. 105). Se

¹⁰ Alain Delaunay, « Numineux », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 14 février 2012).

¹¹ *Ibid.*

manifeste donc chez ses personnages ce besoin constant de s'approcher dangereusement du « Tout-Autre ».

La question de la signification et de la valeur de l'existence se résout ainsi chez plusieurs personnages nothombiens à travers l'excès des limites humaines, qui prend la forme d'un jeu métaphorique, et parfois réel, avec la mort. Nous en trouvons un exemple éloquent dans un passage du roman *Robert des noms propres*. Il s'agit d'un extrait dans lequel la petite Plectrude, fillette aimant les extrêmes et fuyant la médiocrité, met au point une de ses multiples expériences visant à solenniser son existence, à lui donner un caractère de valeur absolue :

Cet hiver-là, la danseuse inventa un jeu sublime d'héroïsme : il s'agissait de se laisser ensevelir par la neige, sans bouger, sans opposer la moindre résistance.

– Faire un bonhomme de neige, c'est trop facile, avait-elle décrété. Il faut devenir un bonhomme de neige, en restant debout sous les flocons, ou un gisant de neige, en se couchant dans un jardin.

[...]

[I]l fallait toujours qu'elle mît en scène son existence, qu'elle se projetât dans le grandiose, qu'elle organisât de sublimes dangers là où régnait le calme, qu'elle en réchappât avec des airs miraculés.

[...]

En vérité, elle était à ce point danseuse qu'elle vivait les moindres scènes de sa vie comme des ballets. Les chorégraphies autorisaient que le sens du tragique se manifestât à tout bout de champ : ce qui, dans le quotidien, était grotesque, ne l'était pas à l'opéra et l'était encore moins en danse.

« Je me suis donnée à la neige dans le jardin, je me suis couchée sous elle et elle a élevé une cathédrale autour de moi, je l'ai vue construire lentement les murs, puis les voûtes, j'étais le gisant avec la

cathédrale pour moi seule, ensuite les portes se sont refermées et la mort est venue me chercher, elle était d'abord blanche et douce, puis noire et violente, elle allait s'emparer de moi quand mon ange gardien est venu me sauver, à la dernière seconde. »

Tant qu'à être sauvée, il valait mieux l'être à la dernière seconde : c'était beaucoup plus beau comme ça. Un salut qui n'eût pas été ultime, c'eût été une faute de goût. (*RP*, p. 72-73, p. 79 et p. 82-83)

Dans cette mise en scène, Plectrude, comme beaucoup d'héros et d'héroïnes chez Nothomb, aspire à créer un univers empreint de théâtralité, où tout existe dans une intensité multipliée. Elle est constamment à la recherche de cette « ultra-incarnation » fascinante se dégageant du *mysterium*, jusqu'à se rendre à la limite du supportable. David Le Breton, dans son article « Jeux symboliques avec la mort », met en lumière ce comportement :

En s'affrontant physiquement au monde, en jouant réellement (drogue, suicide, vitesse, etc.) ou métaphoriquement (délinquance, fugue, etc.) avec sa vie, on force une réponse à la question de savoir si l'existence vaut ou pas la peine d'être vécue. Pour se dépouiller enfin de la mort qui colle à la vie, on s'affronte à la mort pour pouvoir vivre. La prise de risque vise à charmer symboliquement la mort. Fixer celle-ci sans se dérober, y tracer les limites de sa puissance renforce le sentiment d'identité de celui qui ose le défi. [...] D'un trait, il faut effacer le vide ou la banalité, et naître sur une autre scène. [...] L'acteur éprouve le sentiment d'une transcendance personnelle lorsqu'il vit l'événement ou lorsqu'il s'en souvient plus tard. La subjectivité atteint un sacré sauvage et intime à travers l'exposition de soi à un effort intense ou à un risque tangible qui culmine dans l'ordalie¹².

Voilà une explication qui permet d'accéder au sens des conditions extrêmes et parfois morbides auxquelles s'expose le sujet nothombien. Ce faisant, il arrive à se porter là

¹² David Le Breton, « Jeux symboliques avec la mort », *Religiologiques*, n° 16 (*Rituels sauvages*), automne 1997, p. 61-64.

d'où peut être prise une vue sur sa « condition mortelle », et devient le principal metteur en scène et acteur du théâtre où se joue son vertige existentiel.

Le concept de numineux, ainsi que les notions de *mysterium tremendum* et de *mysterium fascinans* marquant son ambivalence, nous permettent en somme de mieux saisir comment, chez les personnages nothombiens, une expérience qui repose sur des émotions *négatives* peut mener à une expérience affective *positive*, « voire même plus plaisante et plus intense que l'expérience qui n'est pas médiatisée par la douleur¹³ ». Il s'agit là de l'un des arcanes importants de l'œuvre de Nothomb, auquel certains critiques, notamment en psychanalyse, ont attribué le signe d'une perversion¹⁴; or, le concept de numineux nous fait envisager sous un angle nouveau le paradoxe de la *satisfaction négative* inhérent aux récits de l'auteure. Un autre concept nous permettra de faire de même. Il s'agit d'une notion analogue à celle de numineux, se situant dans le domaine esthétique : la notion de sublime¹⁵.

2.1.2 Du sublime

Nous l'avons observé, les êtres nothombiens éprouvent un besoin criant d'absolu. Ils sont avides de trouver un principe, un objet, une force, une énergie les dépassant, les propulsant dans le vertige de la transcendance et de l'excès. Si, comme

¹³ Daniel Dumouchel, « Le Problème de Du Bos et l'affect compatissant : l'esthétique du XVIIIe siècle à l'épreuve du paradoxe tragique », dans Thierry Belleguic, Éric Van Der Schueren et Sabrina Vervacke (éd.), *Les Discours de la sympathie : enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 475.

¹⁴ Voir notamment Juan-Claudio Vera, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, op. cit.

¹⁵ Selon Rudolf Otto, « cette harmonie de contrastes dans le contenu et la qualité du mystère [...] ne peut qu'être indiquée de loin au moyen d'un terme analogue qui appartient non au domaine de la religion mais à celui de l'esthétique [...] : c'est la catégorie et le sentiment du sublime » (Rudolf Otto, op. cit., p. 72).

nous l'avons vu, le numineux leur permet d'atteindre ce vertige, nous constaterons ici que le contact du sublime produit les mêmes résultats. Qu'est-ce que le sublime? Dans sa première acception, le sublime (du latin *sublimis* : sublime, élevé) est l'atteinte d'une élévation intellectuelle ou morale. C'est ce qu'il y a de haut dans le style, dans les sentiments, dans les actions; ce qu'il y a d'exalté dans l'âme et la spiritualité¹⁶. Le Pseudo-Longin, citant Tollius, affirme que « le sublime est le *son* que rend une grande âme¹⁷ » et, selon lui, si l'homme veut parvenir à engendrer le sublime, il doit « nourrir [son] esprit au grand¹⁸ ». En cela, le sublime est indissociable de l'idée de transcendance, dans sa liaison fondamentale avec le « haut », le « grand », en somme avec ce qui se situe au-delà de l'expérience et de la pensée humaines.

Considérant que le terme latin *sublimis* traduit le grec *hupsos*, et « que *ho hupsos*, dès la première diaspora en terre hellénique, désigne le Dieu de la Bible : le Très-Haut¹⁹ », on constate que, dès son origine, la manifestation sublime fut étroitement associée à l'expérience du sacré. Récemment, Jean-François Lyotard l'a décrit comme la présentation de l'imprésentable²⁰. C'est l'intuition, pour celui qui y assiste, d'une réalité qu'il ne saurait reconstruire en totalité, une réalité qui ne se laisse pas appréhender dans son entièreté, ni de façon empirique, ni même par l'imagination. En ce sens, le sublime constitue, pour les personnages de Nothomb, un pôle d'attraction très puissant. Il est la confirmation non seulement esthétique et spirituelle, mais également physique et

¹⁶ Nous tirons cette définition du dictionnaire *Littre*, en ligne, littre.reverso.net/dictionnaire-francais/ (page consultée le 5 décembre 2011).

¹⁷ Pseudo-Longin, *Le Traité du sublime*, trad. par Nicolas Boileau Despreaux, dans *Œuvres de Boileau*, tome III, Paris, Lefèvre, 1824, p. 39.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sublime-philosophie/> (page consultée le 2 décembre 2011).

²⁰ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, 294 p.

psychologique de la présence d'une transcendance. Cela est bien illustré au sein de la relation qu'entretient le personnage d'Amélie avec l'eau. L'eau est un phénomène naturel qui ne connaît point de limite, et qui, par l'accès que cet élément lui donne à l'infini, ravit l'héroïne :

L'ivresse par l'eau était mon bonheur de mystique [...]. Aucune expérience ne me comblait autant, qui me prouvait l'existence d'une générosité réellement inextinguible. En un monde où tout était compté, où les portions les plus incongrues me semblaient encore procéder d'un rationnement, le seul infini fiable était l'eau, robinet ouvert sur la source éternelle. (BF, p. 130)

L'eau, qui possède à la fois une infinie vastitude (sublime mathématique) et une infinie puissance (sublime dynamique), fait violence à la faculté de juger et fait ainsi éprouver à Amélie « le sentiment de l'impuissance de l'imagination pour présenter l'Idée d'un tout; en ceci l'imagination atteint son maximum et, dans l'effort pour le dépasser, s'abîme en elle-même²¹ ». Cette impuissance, si elle peut être terrifiante, plaît à l'héroïne, lui prouvant l'existence « d'une générosité réellement inextinguible », en somme d'un univers *infiniment autre* que toute grandeur finie.

Edmund Burke, auteur et philosophe irlandais, écrivait à ce propos, dans son célèbre ouvrage *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), que l'*infini* « a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime²² ». Il nomme cette vive émotion contradictoire la *delightful horror*. Selon lui, alors que le beau produit

²¹ Emmanuel Kant, *op. cit.*, p. 294.

²² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, p. 120.

chez l'homme un état d'apaisement, le sublime, lui, provoque un violent ravissement, alliance insécable entre terreur et plaisir, « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir²³ ». L'esprit humain ayant besoin d'une activité qui protège contre la langueur et l'ennui, plus l'étonnement créé par le sublime est violent, plus l'expérience en est « délicieuse ». C'est ce qui l'amène à conclure « que les idées de la douleur sont plus puissantes que celles qui viennent du plaisir²⁴ ».

Cette théorie de Burke se fait plus qu'éclairante en ce qui concerne la fascination du douloureux, du terrible et du pathétique qui est perceptible dans toute l'œuvre de Nothomb. Ceux-ci, par la violence avec laquelle ils frappent l'esprit, suscitent la *delightful horror* inhérente au sublime, et répondent par le fait même au désir du personnage nothombien d'être ravi par quelque chose qui transcende le réel et ébranle l'indifférence. La narratrice de *Métaphysique des tubes* en fait état lorsqu'elle raconte l'attrait qu'avaient pour elle les récits terribles, authentiques ou fictifs, que lui racontait sa nourrice lorsqu'elle était enfant :

Elle était toujours prête à me raconter ses histoires de corps coupés en morceaux qui m'émerveillaient, ou alors la légende de telle ou telle sorcière qui cuisait les gens dans un chaudron pour en faire de la soupe : ces contes adorables me ravissaient jusqu'à l'hébétude.
(*MT*, p. 58)

Ici, l'auteure rend compte de la sublimité de la mort destructrice, force inéluctable qui a sur l'homme le pouvoir le plus absolu. Portant Amélie à « un état de l'âme dans lequel

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur²⁵ », les récits mettant en scène la destruction et la mort obnubilent littéralement les fonctions intellectuelles de la jeune fille, « jusqu'à l'hébétude ». Ils sortent ainsi l'esprit de lui-même pour laisser toute la place au « ravissement », cette terreur délicate près de l'extase mystique.

En cela, le terrible, dans l'univers nothombien, exerce sur l'âme une impression singulièrement attractive. Il s'incarne dans la nature et dans l'art, mais aussi dans l'homme qui, par son aspect parfois terrible, est susceptible de générer le sublime. C'est le cas d'un garçon surnommé « le balafré » que Plectrude rencontre dans *Robert des noms propres* :

Le visage de Plectrude se figea en un mélange d'horreur et d'admiration. Il s'appelait Mathieu Saladin. [...] La bouche de Mathieu Saladin était fendue en deux par une longue plaie perpendiculaire, bien recousue, mais terriblement visible. C'était beaucoup trop grand pour évoquer le bec-de-lièvre. Pour la danseuse, il n'y eut aucune hésitation [...]. « Cette cicatrice est splendide! Je n'ai jamais vu un garçon aussi sublime! » (RP, p. 89)

Le personnage de Mathieu Saladin évoque ici toute la force du sublime « en la faisant communiquer avec celle du grec *deinon* : le merveilleux, l'étonnant, mais aussi et surtout le monstrueux, au sens de ce qui montre ce qui ne devrait pas être montré²⁶ ». En effet, Mathieu Saladin, dans la description qu'en fait Nothomb, prend les traits du monstre. Or, du point de vue de Plectrude, il ne s'agit pas d'un monstre grotesque et risible. À ses yeux, la monstruosité du garçon fait naître le sublime : en raison de ses dimensions, de sa surface et de sa forme, qui outrent et contrefont la norme, le « balafré » dépasse la simple nature. Il incarne, comme Lyotard le mentionnait, la « présentation de

²⁵ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 101.

²⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*

l'imprésentable²⁷ ». S'inscrivant à la fois dans le terrible et le pathétique, il représente « quelque chose de prestigieux... quelque chose d'insolite... quelque chose de dangereux... quelque chose d'ambigu... quelque chose d'interdit... quelque chose de secret... quelque chose de vertigineux...²⁸ », ce qui l'apparente au sacré et suscite chez le sujet nothombien un vif désir de s'en approcher.

En fait, la fascination du monstre est telle chez le personnage nothombien que ce dernier va jusqu'à vouloir l'incarner, devenant soi-même l'objet terrible et pathétique porteur du sublime. Or, pour cela, il doit transformer son corps afin de lui donner l'aspect inusité et inhumain du monstre. C'est ce que fait le personnage d'Amélie à travers la mortification de son propre corps. À l'adolescence, elle donne celui-ci en sacrifice, s'imposant la privation par l'anorexie :

J'avais vaincu la faim et je jouissais désormais de l'ivresse du vide. [...] À quinze ans, pour un mètre soixante-dix, je pesais trente-deux kilos. Mes cheveux tombaient par poignées. Je m'enfermais dans la salle de bains pour regarder ma nudité : j'étais un cadavre. Cela me fascinait.

[...]

Ma mère me pesait régulièrement. Je la trompais [...] en me livrant, une vingtaine de minutes avant la pesée, au supplice de l'eau : je me faisais avaler trois litres en un quart d'heure. La douleur était extraordinaire. Cela valait la peine, alors, de s'observer dans le miroir : j'étais un squelette au ventre hypertrophié. C'était si monstrueux que cela me ravissait. (*BF*, p.172 et p.174)

²⁷ Jean-François Lyotard, *op. cit.*

²⁸ Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne », cité dans François Caradec, *La Farce et le sacré*, Paris, Casterman, 1977, p. 12.

Ce portrait dépeint assurément l'appétit prononcé, chez Nothomb, de la *delightful horror*, délice entre l'effroi et la vénération de l'objet terrible, dans ce cas le sujet lui-même. Pour faire entrer dans son quotidien ce délice, le sujet nothombien crée ses propres règles. Il provoque le pathétique, flirte avec les limites de son humanité, et ce n'est pas toujours dans le confort de la distance qu'il le fait. Dépossession de soi, jeu avec la mort, privation, nul sacrifice n'est vain pour atteindre une intensité mettant en jeu un principe qui lui est supérieur et extérieur, car, comme l'exprime Burke, « [s]ans cette tension et cette contraction douloureuse des nerfs, cause efficiente des idées du sublime, quel rempart posséderions-nous contre "la mélancolie, l'abattement, le désespoir" liés à l'inertie ? ²⁹ » Fuyant avidement cette inertie, l'être nothombien trouve dans le sublime, tout comme dans son homologue, le numineux, la possibilité d'échapper à celle-ci en se tenant constamment au-delà de l'ordre des réalités déterminées par la condition profane, et ce, quel qu'en soit le prix.

2.2 Dépasser l'ordre des réalités déterminées : au-delà du profane

Ce que recherchent et provoquent les personnages d'Amélie Nothomb, ce sont des expériences d'une intensité qu'on ne saurait atteindre par des états de conscience uniquement profanes. C'est en cela qu'ils se projettent dans le sacré, domaine antipodal du profane. Au sein même de leur définition, le sacré et le profane s'opposent en effet fondamentalement : *sacré* vient du latin *sancire* (délimiter, entourer, sacraliser et sanctifier) et désigne « ce qui est à la fois séparé et circonscrit », tandis que *profane* (du latin *pro-fanum*, « devant le temple ») renvoie à « ce qui se trouve devant l'enceinte

²⁹ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 39.

réservée³⁰ ». Ainsi, alors que le sacré détermine une réalité dans laquelle est circonscrite une densité ontologique se devant d'être protégée, le profane correspond à un ordre de réalités diffus, qui met en évidence cette décevante vacuité du monde avec laquelle Nothomb tente continuellement de rompre.

Afin de mettre en relief la distinction entre sacré et profane dans l'univers de l'auteure, établissons un lien entre le personnage nothombien et ce que Mircea Eliade nomme l'*homo religiosus*, ou l'« homme religieux » :

[l']homme religieux ne peut vivre que dans un monde sacré, parce que seul un tel monde participe de l'être, existe réellement. Cette nécessité religieuse exprime une inextinguible soif ontologique. L'homme religieux est assoiffé de l'être. La terreur devant le « Chaos » qui entoure son monde habité correspond à sa terreur devant le néant³¹.

Cette « nécessité » exprimant l'« inextinguible soif ontologique » de l'*homo religiosus*, c'est celle-là même qui nourrit la faim nothombienne. Les héros qu'elle habite ont besoin du sacré, sans quoi « il n'y a plus de “Monde”, mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de “lieux” plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle³² ». Les lois profanes ne suffisent pas à assurer l'équilibre de ces héros : ils ont besoin de lois supérieures, fondamentales. Ils cherchent constamment le moyen de conférer à l'existence une structure symbolique et transcendante. Cette quête, comme nous le verrons ici, se dessine à travers la sacralisation de trois éléments

³⁰ Nous puisons ces informations dans Dominique Casajus, « Sacré », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 20 mars 2011).

³¹ *Ibid.*, p. 61.

³² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 27.

primordiaux : l'espace, le temps et le corps, qu'ils s'efforcent de préserver loin du profane et de la profanation.

2.2.1 L'espace sacré

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, le protagoniste nothombien est marqué, au cours de son existence, par les manifestations du « Tout-Autre », par lesquelles il devine une force s'élevant au-dessus et à l'extérieur du monde sensible auquel il appartient. Nous avons utilisé, pour qualifier ces manifestations, les termes de « numineux » et de « sublime », que nous attribuons, de façon plus générale, à l'expérience du sacré. Or, comme nous l'observerons ici, le sacré ne se manifeste pas, chez Nothomb, de façon arbitraire. Il élit des objets ou des phénomènes spécifiques de son univers : c'est ce que Mircea Eliade appelle les « hiérophanies ». La hiérophanie, aussi effrayante que « subjuguante », est en soi la confirmation de l'hétérogénéité du cosmos, duquel peut jaillir un être, une chose, un phénomène naturel en rupture avec la relative uniformité (ou informité) de l'espace profane. Proposant l'existence d'une énergie mystérieuse, invisible et infinie, l'espace sacré, ou la hiérophanie, révèle au personnage nothombien la possibilité d'un lieu où se produit une « surabondance » de réalité. Friand de cette surabondance, il va chercher à pénétrer l'espace hiérophantique.

Chez le personnage d'Amélie, l'eau est l'élément donnant cet accès. L'eau est un symbole universel de réalité absolue : « les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités; elles sont *fons* et *origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence;

elles précèdent toute forme et supportent toute création³³ ». Elle trouve donc en ce phénomène naturel une source potentielle pour combler sa faim irrassiable. Dans *Biographie de la faim*, la narratrice dit en ce sens :

Ce que l'eau me disait était magnifique : « Si tu veux, tu peux tout boire. Il n'y a pas une gorgée de moi qui te sera refusée. » [...] Pour moi, le temple était la fontaine, et boire était la prière, l'accès direct au sacré. Et pourquoi se contenter d'une gorgée de sacré quand il y a tout ça à boire ? Parmi les beautés, l'eau était la plus miraculeuse. C'était la seule que l'on ne consommait pas uniquement avec les yeux et qui pourtant ne diminuait pas. Je buvais des litres et il en restait toujours autant. L'eau désaltérait sans s'altérer et sans altérer ma soif. Elle m'enseignait l'infini véritable, qui n'est pas une idée ou une notion, mais une expérience. (BF, 48-49)

L'eau devient ainsi, pour Amélie, un accès direct au sacré. Au milieu d'un univers « à la fois maîtrisé et dépeuplé par la technique³⁴ », un univers rationné et souvent décevant, cette hiérophanie lui enseigne l'existence d'un *plein* véritable, vérifiable empiriquement.

Désirant prendre part à cette énergie créatrice totale et sans limites que représente l'eau, l'héroïne va vouloir se fusionner à elle, devenir cette énergie :

Le moment le plus beau était l'averse : je remontais alors à la surface pour faire la planche et recevoir la sublime douche perpendiculaire. Le monde me tombait sur le corps entier. J'ouvrais la bouche pour avaler sa cascade, je ne refusais pas une goutte de ce qu'il avait à m'offrir. L'univers était largesse et j'avais assez de soif pour le boire jusqu'à la dernière gorgée. L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi – l'eau, c'était moi. [...] À son image, je me sentais précieuse et dangereuse, inoffensive et mortelle, silencieuse et tumultueuse, haïssable et joyeuse, douce et corrosive, anodine et rare, pure et saisissante, insidieuse et patiente, musicale et cacophonique, mais au-delà de tout, avant d'être quoi que ce fût d'autre, je me sentais invulnérable. (MT, p. 108-109)

³³ *Ibid.*, p. 112.

³⁴ Dominique Casajus, *op. cit.*

La description de l'eau que fait ici la narratrice exprime bien l'impression de pouvoir absolu générée par la hiérophanie, un pouvoir qui la distingue du reste du monde profane. En se liant à elle, l'*homo religiosus* nothombien se lie à l'univers dans un sentiment d'omnipotence, luttant contre « la non-réalité de l'immense étendue environnante³⁵ ». L'espace sacré lui permet de retrouver un habitat symbolique, de s'élever dans un « autre monde » reproduisant un modèle transcendant.

Cet habitat symbolique peut prendre la forme d'un élément, mais il peut également être un lieu physique, véritable espace qui encadre son occupant dans le sacré. C'est le cas, dans *Métaphysique des Tubes*, du jardin japonais familial :

ce dernier était mon temple. Une portion de terrain plantée de fleurs et d'arbres et entourée d'une enceinte : on n'a rien inventé de mieux pour réconcilier avec l'univers. [...] L'aire géographique de la croyance en moi atteignait son plus haut degré de densité dans le jardin. Les murs élevés et chapeautés de tuiles japonaises qui le cloîtraient me dérobaient aux regards des laïcs et prouvaient que nous étions en un sanctuaire. [...] Quand Dieu a besoin d'un lieu pour symboliser le bonheur terrestre, il n'opte ni pour l'île déserte, ni pour la plage de sable fin, ni pour le champ de blé mûr, ni pour l'alpage verdoyant; il élit le jardin. (*MT*, p. 59-60)

Espace sacré privilégié de la littérature chrétienne, le jardin, chez Nothomb comme dans la Genèse, est un des symboles les plus forts de l'hétérogénéité absolue entre les mondes sacré et profane telle que la décrivait Émile Durkheim dans son étude célèbre : « [l]es choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des

³⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 25-26.

premières³⁶ ». À la fois séparé et circonscrit, le jardin d'Amélie matérialise la distinction souhaitée chez Nothomb entre sacré et profane. Cet espace étant une enceinte réservée, s'y trouver signifie, pour l'enfant, échapper aux aléas de la réalité *pro-fanum*, qui n'a pas accès au temple.

Dans ce jardin se joue donc l'âge d'or du personnage habité par la faim nothombienne : Amélie y est protégée, et, interdite aux regards, elle s'y sent toute-puissante, sanctifiée, élue. De surcroît, la terre y jouit d'un printemps que l'enfant s' imagine perpétuel. C'est un espace d'abondance, de vie et de création pure : « depuis la naissance de ma mémoire, en février, le monde n'avait cessé d'éclore. La nature s'associait à mon avènement. Chaque jour, le jardin était plus luxuriant que la veille. Une fleur ne se fanait que pour renaître plus belle un peu plus loin » (*MT*, p. 60). Ayant connu cet âge d'or, l'héroïne de Nothomb cherchera tout au long de sa vie à le recréer, à travers des espaces reproduisant le modèle du jardin, lui permettant de retrouver cette générosité et cette innocence qu'elle a connues au sein de son écrin édénique, des espaces qui n'appartiennent pas au monde profane, mais au monde, électif et symbolique, du sacré. Or, cette quête se double d'une nostalgie, non seulement de l'espace hiérophantique ayant rendu possible l'âge d'or, mais aussi du temps mythique auquel il est associé : l'enfance.

2.2.2 Le temps sacré

[L]'homme vit dans la répétition et l'usure du temps, dans le morcellement et la dissémination de l'espace. Il éprouve donc le

³⁶ Émile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* [1912], Paris, PUF, 2008, p. 56.

besoin de se ressourcer dans un temps et un espace de création, d'origine et de genèse, qui auraient des caractères antithétiques par rapport à ceux que son expérience lui donne à connaître. Il s'agirait d'un temps où tout ne s'écoulerait plus vers la fuite mais où tout s'enracinerait dans la naissance, d'un espace où la terre ne consisterait pas en des territoires concurrentiels mais en un domaine fraternel et commun. Le sacré est ici reconstitution mythique d'une humanité avant la chute et avant la dispersion³⁷.

Voilà la description que fait l'anthropologue français Dominique Casajus de la place que prend, chez l'*homo religiosus* – et, dirons-nous, chez Amélie Nothomb – la recherche d'un temps sacré, s'opposant à la durée historique, linéaire et éphémère du temps profane; un temps pouvant être homologué à bien des égards à un temps primitif, qui précède l'histoire temporelle; un temps avant le temps; un temps éternel. Ce temps sacré est, chez Amélie Nothomb, celui de l'enfance.

« [Ê]tre enfants, c'est-à-dire être », écrit l'auteure du *Sabotage amoureux* (SA, p. 55). Pour elle, l'enfance est le haut lieu de l'être. C'est le temps du jeu, où tout peut être créé, le temps de tous les commencements, de l'innocence morale, du plaisir toujours renouvelé. On y connaît une pureté et une densité qui ne seront plus jamais égalées par la suite. Avec l'arrivée de l'âge adulte, tout ne fait, aux yeux de Nothomb, que s'affadir et se troubler : « [j]'ai toujours su que l'âge adulte ne comptait pas : dès la puberté, l'existence n'est plus qu'un épilogue » (SA, p. 25). Chez elle, la puberté correspond à la chute d'un éden à jamais perdu : c'est la rupture irrémédiable entre le temps sacré et le temps profane. Laureline Amanieux explique : « [l]a chute dans le corps se double d'une chute dans le temps. L'enfance se vivait dans l'imaginaire sur le mode de l'éternité, alors que la puberté amène la vie cyclique, qui est une répétition de

³⁷ Dominique Casajus, *op. cit.*

la brisure, une répétition du désir de retrouver le passé³⁸ ». En effet, dès la puberté, l'héroïne chez Nothomb est confrontée à une corporalité et à une temporalité de plus en plus évidentes, l'éloignant de cette période qu'est l'enfance, période à huis clos pendant laquelle elle échappait encore aux contingences du corps social et du corps intime, et à la complexité des désirs qui animent ce dernier.

Interrompre le travail dévastateur du temps et cultiver l'enfance devient ainsi un souci constant chez les protagonistes de Nothomb. Le roman *Métaphysique des tubes* est à ce propos éloquent, puisqu'il présente la vie d'Amélie entre 0 et 3 ans, période où l'enfant, au Japon, est littéralement déifié. La narratrice s'y nomme d'ailleurs Dieu, et y narre sa propre cosmogonie, empruntant aux récits consacrés : « Au commencement il n'y avait rien. [...Dieu] était plein et dense comme un œuf dur, dont il avait aussi la rondeur et l'immobilité » (*MT*, p. 5). En fixant l'instant mythique de sa venue au Monde, la narratrice restitue et fixe le temps sacré. Mircea Eliade écrit en ce sens : « La cosmogonie est la suprême manifestation divine, le geste exemplaire de force, de surabondance et de créativité. L'homme religieux est assoiffé de réel. Par tous ses moyens il s'efforce de s'installer à la source de la réalité primordiale, lorsque le monde était *in statu nascendi* [in the state of being born]³⁹ ». C'est le souvenir, et le langage qui le fixe, qui assument en grande partie, chez Nothomb, ce rôle. Tous deux sont mobilisés afin de réinvestir l'état primordial, et ainsi, peut-être, permettre à celui-ci de durer.

³⁸ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 117.

³⁹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 73.

Le souvenir et le langage établissent en fait le pont espéré entre l'âge adulte et l'enfance. D'ordre symbolique, ils constituent le « corps subtil » permettant ce lien, un corps immatériel et éternel, « corps de signifiants bien plus solide parfois que le corps réel⁴⁰ ». Ils permettent ainsi de « réparer » la cassure du réel et de vivre à nouveau sous le mode fantasmagorique de l'enfance. Nous voyons ici comment un « mémorial de mots⁴¹ » peut assurer, chez l'être nothombien, la résurrection du temps sacré :

Tu dois te souvenir! Tu dois te souvenir! Puisque tu ne vivras pas toujours au Japon, puisque tu seras chassée du jardin, puisque tu perdras Nishio-san et la montagne, puisque ce qui t'a été donné te sera repris, tu as pour devoir de te rappeler ces trésors. Le souvenir a le même pouvoir que l'écriture : quand tu vois le mot « chat » écrit dans un livre, son aspect est bien différent du matou des voisins qui t'a regardée avec ses si beaux yeux. Et pourtant, voir ce mot écrit te procure un plaisir similaire à la présence du chat, à son regard doré posé sur toi. La mémoire est pareille. Ta grand-mère est morte mais le souvenir de ta grand-mère la rend vivante. Si tu parviens à écrire les merveilles de ton paradis dans la matière de ton cerveau, tu transporterai dans ta tête sinon leur réalité miraculeuse, au moins leur puissance. Désormais, tu ne vivras plus que des sacres. Les moments qui le mériteront seront revêtus d'un manteau d'hermine et couronnés en la cathédrale de ton crâne. Tes émotions seront tes dynasties. (MT, p. 127)

La mémoire, qu'elle se situe dans le souvenir ou qu'elle soit transposée en parole, partage avec l'enfance ce potentiel de création toujours renouvelé et permet, en cela, « de retrouver périodiquement le Cosmos tel qu'il était *in principio*, dans l'instant mythique de la Création⁴² ». Ainsi, l'intellect devient, chez Nothomb, un instrument de pouvoir important : grâce à lui, le héros détient en lui-même, sous un mode imaginaire, le pouvoir de réintégrer les instants sacrés de son existence. Or, il est si avide de freiner

⁴⁰ Michel David, *op.cit.*, p. 16.

⁴¹ Laureline Amanieux « Amour, meurtre et langage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, printemps 2005, p. 85.

⁴² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 62.

l'œuvre du temps que cela ne lui suffit pas. En plus d'y consacrer son intellect, il y consacrer son corps.

2.2.3 Le corps sacré

Le temps de l'enfance est sacralisé chez Nothomb, non seulement en ce qu'il est un temps d'ivresse mentale et de générosité cosmique, mais également parce qu'il est le lieu d'une corporalité pure que rien n'altère :

L'élite de l'humanité était les petites filles. L'humanité existait pour qu'elles existent. Les femmes et les ridicules [les hommes] étaient des infirmes. Leurs corps présentaient des erreurs dont l'aspect ne pouvait inspirer autre chose que le rire. Seules les petites filles étaient parfaites. Rien ne saillait de leur corps, ni appendice grotesque, ni protubérances risibles. Elles étaient conçues à merveille, profilées pour ne présenter aucune résistance à la vie. [...] elles étaient la beauté de l'humanité – la vraie beauté, celle qui est pure aisance d'exister, celle où rien ne gêne, où le corps n'est que bonheur des pieds à la tête. Il faut avoir été une petite fille pour savoir combien il est exquis d'avoir un corps. Que devrait être le corps ? Un objet de pur plaisir et de pure liesse. Dès que le corps présente quelque chose de gênant – dès que le corps encombre –, c'est fichu. (SA, p. 70)

Le corps doit être à l'image de l'enfance : éternel, il ne doit pas être soumis aux cycles hormonaux; omnipotent et interdit, il ne doit pas se laisser aliéner par le désir de l'Autre; pur, il ne doit pas être souillé par la trivialité des pulsions sexuelles. En somme sacré, il ne doit pas se laisser pénétrer par le profane, qui l'avilirait.

Pour cela, les héros (ou plutôt les héroïnes, dans la majorité des cas) doivent se soumettre à plusieurs sacrifices. Ces sacrifices, bien que parfois cruels, sont volontiers consentis, puisqu'ils permettent de renforcer l'écart qui sépare le corps sacralisé du

corps profane (et, pour ainsi dire, profané). L'un des exemples qui illustrent le mieux ce comportement est celui de Plectrude dans *Robert des noms propres*. Ayant vécu une enfance en tout point hors norme et héroïque, entre autres par sa naissance sombre ainsi que par l'amour et l'admiration absolus que lui vouent sa mère et sa meilleure amie Roselyne, Plectrude voit l'arrivée de ses treize ans comme une menace de déréliction : « [t]reize ans, ce devait être plein de déchirures, de malaise, d'acné, de premières règles, de soutiens-gorge et autres atrocités » (*RP*, p. 92). Or, à douze ans, la jeune danseuse se voit offrir l'opportunité de freiner ce processus en intégrant un ordre vouant un culte au corps asexué et impubère de l'enfance : l'école des rats.

L'école des rats est un institut prestigieux où l'on enseigne le ballet classique, un institut reconnu pour sa discipline de fer. Bien qu'à son arrivée, cette austérité soit d'abord vécue par Plectrude comme une atteinte au plaisir de la danse, la maîtrise du corps devient bientôt une source de volupté, une extase propre à l'ascèse. « [I]l est connu que l'ascétisme est la voie même de la puissance », écrit Mircea Eliade, « l'ascète qui augmente ses pouvoirs, dans la mesure où il diminue ses jouissances, s'éloigne des hommes, s'approche des dieux et devient vite leur rival⁴³ ». Plectrude, en renonçant au plaisir de la nourriture qui fait partie du déroulement ordinaire de la vie humaine, s'éloigne de fait du « commun des mortels », se glorifiant de son superbe isolement. Ce faisant, elle creuse le fossé la séparant de Roselyne ainsi que des gens de sa famille, qui, eux, vivent une existence « ordinaire » : « Elle se demandait surtout comment ils toléraient cette vie vaine qui était la leur, cette mollesse étale et sans but. Elle bénissait

⁴³ *Ibid.*, p. 29.

son existence dure et ses privations : elle au moins, elle allait vers quelque chose. Ce n'était pas qu'elle avait le culte de la souffrance, mais elle avait besoin de sens » (*RP*, p. 139). Ainsi, les mortifications infligées au corps par l'anorexie sont cautionnées par le besoin de conférer à l'existence une valeur absolue et de ne pas se laisser entraîner dans une temporalité profane commune et incontrôlable portant atteinte à l'intégrité physique et psychique.

Comme nous l'avons illustré plus tôt, le même phénomène s'observe chez Amélie, dans *Biographie de la faim* :

J'avais faim d'un cataclysme [...]. Je continuais à désirer le jeune Anglais, mon corps continuait à grandir, la voix intérieure continuait à me haïr, Dieu continuait à me punir. À ces agressions, j'opposerais la résistance la plus héroïque de tous les temps. Au Bangladesh, on m'avait appris que la faim était une douleur qui disparaissait très vite [...]. Forte de cette information, je créai la Loi : le 5 janvier 1981, jour de la Sainte-Amélie, je cesserais de manger. [...] Après deux mois de douleur, le miracle eut enfin lieu : la faim disparut, laissant place à une joie torrentielle. J'avais tué mon corps. Je le vécus comme une victoire époustouflante. (*BF*, p. 165-166)

L'anorexique, en niant la réalité de son corps, connaît une jouissance fantasmatique qui lui est propre. En « tuant leur corps », « les anorexiques [...] s'imaginent être au-delà des contingences matérielles. C'est un des paradoxes de l'anorexique; il se détruit pour s'assurer de son existence⁴⁴ ». Ainsi, Plectrude et Amélie croient, en provoquant leur mort symbolique à l'existence profane, échapper aux agressions de celle-ci. En allant au-devant de leur propre disparition, leur peur est transformée en fierté de la maîtrise.

⁴⁴ Gaëlle Séné et Bernard Kabuth, « Anorexie mentale et fantasmes. L'œuvre d'Amélie Nothomb », *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'adolescence*, vol. 52, n° 1, p. 52.

Elles accroissent leur pouvoir en devenant le propre maître de leur destin. Se retrouve ici le « tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort » nietzschéen. L'ascétisme du corps chez Nothomb vise ainsi à faire durer cette ivresse, inhérente à l'enfance, d'une pleine autarcie physique et mentale. Plus largement, il témoigne de la nécessité, pour l'*homo religiosus* nothombien, d'un travail symbolique visant à apprivoiser les fortes charges émotives qui accompagnent l'avènement de l'âge adulte, et, de façon plus générale, le quotidien profane. Des émotions si fortes qu'elles expulsent hors de soi, aux limites de son humanité, là où le vertige attend l'homme.

Conclusion

Si ce vertige existe dans l'univers de Nothomb, et s'il se fait même persistant, on n'est pas sans le combattre : avec pour alliés le numineux et le sublime, le « Tout-Autre » et le transcendant, le héros nothombien s'unit avec la hiérophanie, constitue un arsenal de mots et de souvenirs, donne son corps en sacrifice. En somme, il suscite et convoite le sacré, « énergie créatrice et génésiaque⁴⁵ » ayant le potentiel d'annihiler momentanément le vertige naissant de la violence et de l'ambivalence de la réalité profane. Grâce à cela, « [l]'être se projette à des hauteurs où l'abîme perd sa force attractive et où il se sent invulnérable⁴⁶ », ou presque. En effet, la présence du sacré rend possible, chez Nothomb, un certain apprivoisement du tragique entourant la condition humaine, en permettant à l'être de s'élever momentanément au-dessus de celle-ci, mais elle ne parvient pas à le protéger entièrement contre son ordre mortifère : « [v]ient le moment où une refonte est nécessaire. Il faut qu'un acte positif assure à l'ordre une

⁴⁵ Denis Jeffrey, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ Paule Lapeyre, *op. cit.*, p. 131.

stabilité nouvelle. On a besoin qu'un simulacre de création remette à neuf la nature et la société⁴⁷ ». Pour ce, il faudra transgresser, subvertir l'ordre en place, démarche à laquelle pourvoit, chez Amélie Nothomb, le carnaval.

⁴⁷ Roger Caillois, *op.cit.*, p. 114.

CHAPITRE III

LE CARNAVAL : TRANSGRESSER L'ORDRE COMMUN

« Récréation. Le mot est clair : il s'agit de se créer à nouveau. »

- Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux*

« Cela fatigue de regarder en l'air, on a envie de baisser les yeux. »

- Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*

Suite aux observations que nous venons de formuler, nous pouvons dire du sacré qu'il permet, chez Amélie Nothomb, d'attribuer une valeur d'absolu à l'ensemble des manifestations exposant l'être à sa propre vulnérabilité et, ainsi, de transfigurer ce que la vie comporte de vertigineux. Portant cette transfiguration à son acmé, l'auteure ne se contente pas, dans son œuvre, de la seule voie du sacré. L'univers nothombien est double, c'est un univers de l'affrontement : il faut s'attendre à ce qu'un motif se trouvant à l'une de ses extrémités se voit complété par son versant opposé. Ainsi, simultanément à la présence du sacré, domaine réservé et protégé par des interdits le dissociant de l'usage commun, la romancière fait entrer dans son univers un domaine où toutes les barrières s'ouvrent et où tous les interdits tombent : le carnaval. Ce faisant, elle attaque

le vertige sur deux fronts : l'un, par un principe qui en sublime le sens, et l'autre, par un principe qui le jette bas.

En désignant ce dernier principe par le terme général de « carnaval », nous renvoyons à l'expression, chez Nothomb, d'une vision propre à la culture populaire telle qu'elle se vit au Moyen Âge et à l'époque de Rabelais dans cette grande fête qu'est le carnaval. Le carnaval est une marge concédée de quelques jours pendant lesquels « toutes les couches de la société oublient les convenances et les interdits énoncés par la religion ou les lois¹ ». Sous le thème de l'inversion du monde, cette célébration a pour fonction le renouvellement de la nature et de la société². En nous basant sur la réflexion mise en avant par l'historien et théoricien de la littérature Mikhaïl Bakhtine dans son essai *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), une réflexion qu'il avait déjà amorcée dans sa *Poétique de Dostoïevski* (1929), nous verrons comment, à travers tous les aspects de sa fiction (personnages, langage, systèmes de valeurs, phénomènes, etc.), l'auteure reprend les traits distinctifs d'une vision carnavalesque du monde.

Cette vision se traduit par l'effondrement de toute division ou hiérarchisation sociale, morale ou autre, ainsi que celle de toute forme d'interdit ou de tabou qui en découle. En résultent l'ouverture – et la profanation – des frontières et, mécanisme cher

¹ Caroline Tremblay, *Le Carnavalesque dans Ubu d'Alfred Jarry*, Mémoire de maîtrise (études littéraires françaises), Université du Québec à Chicoutimi, 2004, f. 1.

² La fête carnavalesque prend forme, dans l'Antiquité, à l'occasion des saturnales et des lupercales, fêtes romaines étant l'objet de débordements licencieux, sous le thème de l'inversion du monde. Ce thème est repris dans le monde médiéval chrétien, qui concède, avant l'entrée dans la période rigide et astreignante du carême, une marge de quelques jours où il est permis de renverser l'ordre social et les interdits. Naît alors la tradition carnavalesque proprement dite, qui se poursuivra en force à la Renaissance, et dont le réseau de signification connaîtra ensuite, jusqu'à aujourd'hui, plusieurs détournements.

à Nothomb, l'alliance de ce qui, en temps normal, est mis en opposition : « [l]e carnaval rapproche, réunit, marie, amalgame le sacré et le profane, le haut et le bas, le sublime et l'insignifiant, la sagesse et la sottise, etc.³ ». Le principe unificateur de ces schèmes fondamentaux que Nothomb emprunte au carnaval est celui de la transgression, qui signifie le dépassement de toutes limites, affirmant la possibilité d'atteindre l'illimité.

La transgression ne s'attaque [...] pas à telle ou telle limite, mais à l'idée même de limite; la transgression ne veut pas s'arrêter à la finitude pour l'approfondir, mais elle veut l'affronter et la dépasser pour saisir l'infini lui-même, comme il n'est de limites que de l'existant lui-même, la transgression est avant tout désir de transgresser l'existence même... Ce que la transgression prend pour occasion, n'est donc, finalement, que l'existence elle-même qu'elle s'efforce de « trouer » pour passer au-delà⁴.

En cela, la transgression nous semble la notion la plus apte à traduire le rôle que tient le carnaval à l'intérieur du corpus nothombien, reflétant ce désir d'aller à l'encontre de tout ce qui se situe à l'intérieur des *ornières habituelles*⁵ de l'existence. Cette notion constituera le fil conducteur de notre analyse. Nous nous intéresserons aux mécanismes principaux de la conduite transgressive du carnaval chez Nothomb : l'outrance, qui se retrouve au cœur de la faim nothombienne, ainsi que l'union des contraires et le renversement de l'ordre, que l'on perçoit chez l'auteure à travers un rire ambivalent, principalement porté par le grotesque.

³ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 171.

⁴ Jean Brun, *Le Retour de Dionysos*, Paris, Desclée et Cie, 1969, p. 159, cité dans Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Jean-Pierre Delarge – éditions universitaires, 1977, p. 70-71.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 170.

3. 1 La faim nothombienne : l'outrance carnavalesque

« Qui avale le monde n'est point avalé par lui. »

- Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*

Le carnaval est d'abord une fête qui signifie dire « adieu à la chair » (*carnevalement* en bas latin⁶). Le peuple y est autorisé – et même incité – « à s'abandonner sans contrôle aux impulsions les plus irréfléchies⁷ » : la dépense, la consommation, l'orgiasme. De ce fait, la vision carnavalesque est inséparable des notions d'excès, de démesure, d'exagération. À cette image, les personnages nothombiens se créent des instants de débordements excessifs, motivés par ce qui s'avère être le vecteur central de l'outrance chez Nothomb : la faim. Si l'écrivaine met de l'avant, dans ses œuvres, le mystère d'une faim tragique et envahissante, « quête perpétuelle d'un accomplissement inaccessible » (*BF*, quatrième de couverture), elle traite aussi, en revanche, de cette faim goinfre et joyeuse qui se traduit par la quête positive d'une jouissance illimitée qui enrichit l'existence humaine :

À quoi bon se tuer à naître si ce n'est pour connaître le plaisir ? [...] La délectation rend humble et admiratif envers ce qui l'a rendue possible, le plaisir éveille l'esprit et le pousse tant à la virtuosité qu'à la profondeur. C'est une si puissante magie qu'à défaut de volupté, l'idée de volupté suffit. Du moment qu'existe cette notion, l'être est sauvé. » (*MT*, p. 33-34)

Ainsi sont avidement recherchés et célébrés ces instants de volupté et d'intensité dans lesquels la vie se laisse goûter dans toute sa plénitude. Cette quête sanctionne chez Nothomb tous les excès, toutes les dépenses.

⁶ Annie Sidro, « Carnaval », *Encyclopædia universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 22 avril 2012).

⁷ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 123.

Ces multiples débordements partagent avec l'outrance carnavalesque deux principes fondamentaux. D'abord, ils contreviennent à ce qui est normalement refusé ou rationné par une instance supérieure ou extérieure, et c'est de façon consciente que le contrevenant lève l'interdit, qu'il commet l'*hybris*⁸. C'est là l'un des rouages essentiels de la conduite carnavalesque dans la fiction nothombienne. Elle repose sur la volonté d'échapper, pour un instant, au quotidien restrictif. Dans *Biographie de la faim*, la narratrice raconte ainsi l'impression, née très tôt chez elle, que les limites de ses désirs ne correspondent pas aux limites que lui impose le monde :

dès mon plus jeune âge, j'ai souffert de ne recevoir jamais que la portion congrue. Quand la barre de chocolat avait déjà disparu de ma main, quand le jeu s'arrêtait sans transe, quand l'histoire se terminait de si insuffisante manière, quand la toupie cessait de tourner, quand il n'y avait plus de page au livre qui pourtant me semblait commencer à peine, quelque chose en moi se révoltait. Quoi! On m'avait bien eue! [...] Cela valait bien la peine d'organiser des événements aussi grandioses que les sucreries, les jeux, les contes, les jouets et last but not least, les livres, si c'était pour nous laisser à ce point sur notre faim. [...] C'était un complot dont le but secret devait être la frustration. « On » (qui ? je ne l'ai jamais su) cherchait à tromper ma faim. (BF, 21-22)

C'est pour pallier cette frustration que les personnages de Nothomb s'organisent des instants de carnaval. Ainsi Amélie développe-t-elle « une habitude de la transgression silencieuse⁹ » face à tout ce qui se présente comme illicite. Cette outrance clandestine passe principalement par des débauches de consommation du manger et du boire, qui occupent une grande partie du récit de *Biographie de la faim*.

⁸ L'*hybris* est une notion hellénique que l'on peut traduire par démesure, violation. Elle s'oppose à la tempérance et à la modération.

⁹ Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, op. cit., p. 23.

Il y a d'abord sa passion absolue pour le sucre, rigoureusement réprimée par l'autorité maternelle. Cela n'empêche pas la fillette d'en faire une consommation excessive, dont le contexte délictuel décuple le plaisir sensuel :

Quand à force de recherches clandestines je tombais sur des sucreries, marshmallows ou souris en gomme, je m'isolais et mâchouillais les larcins avec ardeur, et mon cerveau réquisitionné par l'urgence du plaisir provoquait des courts-circuits, si haut était le voltage de mon extase qui ne respectait pas les normes du compteur électrique, et je m'enfonçais dans l'ivresse pour mieux remonter dans son geyser terminal. (BF, 27)

Cette relation entre Amélie et le sucre va visiblement plus loin que le penchant alimentaire : elle veut atteindre les limites du plaisir, les redéfinir. Il s'agit de dépasser ce qui paraît naturel, d'aller au-delà de l'habituel, *oultre-nature*¹⁰.

Il en est de même pour la *potomanie*, envie excessive et excentrique qu'Amélie développe pour l'eau. La jeune fille, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, trouve en cet élément un exutoire à son besoin d'absolu, d'inconditionnel, une voie susceptible d'annihiler, enfin, l'idée même de rationnement. C'est ainsi qu'elle en avale quotidiennement des quantités extraordinaires. Lorsque sa mère, par peur qu'elle ne finisse par « exploser », lui somme de mettre fin à ce « spectacle récurrent », la jeune fille réagit violemment, n'acceptant pas que pèse sur l'intégrité de son désir le poids de l'autorité : « [c]e fut de colère que j'explosai. On cherchait à me séparer de l'eau, mon élément. On voulait me mettre à l'écart de ma définition. Un barrage intérieur céda, je roulai des torrents de fureur ». Cependant, elle convertit la charge négative de l'interdit en opportunité, positive, de le transgresser : « très vite, je me calmai. Il en irait de cette

¹⁰ Le mot « outre » tient son origine du latin *ultra*, « au-delà ».

passion comme de toutes les autres : je la vivrais dans la clandestinité, cette vieille amie qui permettait les sucreries, l'alcool et les débauches insoupçonnables d'une fillette belge » (*BF*, p. 130-131). Amélie goûte ainsi au plaisir singulier du carnaval, celui euphorique et triomphant de l'affranchissement.

Dans ce dernier extrait, la narratrice mentionne un autre élément important de sa débauche carnavalesque : l'alcool. Amélie est en effet investie d'un penchant infantile pour la consommation d'alcool, qui la fait s'opposer aux lois non seulement familiales, mais aux lois morales et légales imposées par la société. Elle déjoue ces lois en se faufilant discrètement dans les cocktails mondains organisés par ses parents afin de subtiliser les restes de champagne, ce qui a parfois comme conséquence de la griser jusqu'au lendemain matin. Arrivant au *yôchien*, école maternelle japonaise, avec la « gueule de bois », l'enfant fronde l'autorité, qui ne saurait soupçonner son alcoolisme. Oleg Kochtchouk explique en ce sens que « [l]'excès boulimique et l'abus d'alcool sont des moyens de sortir des normes et de s'ouvrir aux forces souterraines, de prouver à soi-même et aux autres ses capacités, sa force de transgression des règles sociales sous la protection des rites et de l'anonymat¹¹ ». C'est en cela que l'outrance chez Nothomb participe d'abord du dépassement du cadre *imposé* quotidiennement aux désirs exubérants qui habitent l'homme, motif qu'elle partage avec la licence propre au carnaval.

À ce motif s'ajoute le sentiment d'une urgence de vivre. Le carnaval se déroulant avant le carême, il annonce un temps de privations, de dénuement, d'infécondité. Si l'on

¹¹ Oleg Kochtchouk, *Le Carnaval : Rites, fêtes et traditions*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2001, p. 35.

se débauche autant en temps de carnaval, si l'on dépense ses biens, c'est que l'on sait assurément qu'on en sera privé sous peu. La vision carnavalesque est en cela constituée « d'une irréductible part de prodigalité : elle consiste à "vivre au-dessus de ses moyens"¹² ». Cette idée se retrouve fortement exprimée chez Nothomb à travers un des symboles les plus universels de la prodigalité : celui de la ville de New York. À l'âge de huit ans, après avoir passé trois années « d'incarcération maoïste » (*BF*, p. 86) dans une Chine austère et aride, Amélie et sa famille déménagent dans la ville de New York, « ville de la débauche de soi, de la recherche immodérée de ses propres excès, de ses profusions intérieures, ville qui déplace le cœur de la poitrine à la tempe sur laquelle est braqué en permanence le revolver du plaisir : "Exulte ou crève" » (*BF*, p. 84). Le contraste est si fort que tous en perdent la raison.

Désireux de goûter à toutes les opulences que propose ce nouveau mode de vie, les membres de la famille se mettent à vivre de façon outrancière. Ils savent que, le père d'Amélie étant consul, ils seront inévitablement appelés à quitter New York. Ils trouvent là l'ultime occasion de connaître « l'abondance en tant que moment d'utopie carnavalesque¹³ » :

Juliette et moi avions déjà compris la loi : cela n'aurait qu'un temps. Dès que le ministère belge des Affaires étrangères le déciderait, nous irions là où il nous enverrait. Il fallait donc se saouler le plus possible. Où que notre père soit posté par la suite, ce serait forcément un pays moins délirant, il y aurait certainement moins de whisky et de sorties nocturnes. (*BF*, p. 124.)

¹² Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, « coll. Idée » [1958], cité dans Jean-Jacques Wunenburger, *La fête, le jeu et le sacré*, *op. cit.*, p. 66.

¹³ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 173.

Lorsque la famille apprend que sa prochaine destination sera le Bangladesh, pays de carême et de désolation, « pays le plus pauvre du monde » (BF, p. 124), Amélie et sa sœur Juliette mettent les bouchées doubles et font grimper l'outrance à son paroxysme :

Je m'étais sacrément habituée à l'idée que l'existence soit une longue liesse alcoolisée, peuplée de danseuses, animée de comédies musicales, avec pour horizon les gratte-ciel de Manhattan. Je préférerais pas songer à la misère extrême de ce qui serait le pays à venir. D'un commun accord, Juliette et moi nous livrâmes à la débauche. [...] Juliette décréta qu'il fallait dilapider à New York nos maigres économies.

– Au Bangladesh, il n'y aura rien à acheter, prévint-elle.

Nos tirelires furent cassées pour aller dans les bars boire des *Irish coffees*, des *whiskies* *sour on the rocks*, des cocktails aux noms hirsutes. Dans l'appartement, nous nous achevions à la chartreuse verte, que ma sœur appelait fastueusement de l'absinthe. Inge nous offrait des cigarettes qui multipliaient par cinq nos soulographies. Au lycée, j'avais la gueule de bois.

– Quelle bonne vie, disions-nous de conserve. (BF, p. 127-128)

La conduite carnavalesque chez Nothomb prend ainsi la forme d'une existence « en dehors du monde », en dehors du domaine de la logique, une vie qui invalide la sobriété d'usage et lui oppose un décor de banquet, de grande chère, d'orgie, permettant d'oublier, l'instant d'un excès, l'indigence qui se trouve au détour de la fête.

Le triomphe du banquet new-yorkais est celui de l'utopique profusion sur l'inquiétante absence de cette profusion, le triomphe de la joie sur la peur, de la vie à son comble sur une mort annoncée et inéluctable. Ainsi, la débauche que se permettent les héroïnes, c'est aussi leur accès au « monde à l'envers¹⁴ » du carnaval, un monde dans

¹⁴ Cette expression est issue des propos de Mikhaïl Bakhtine dans sa *Poétique de Dostoïevski* : « [o]n ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on *le vit*, on se plie à ses lois aussi longtemps qu'elles ont cours, menant une *existence de carnaval*. Celle-ci pourtant se situe en dehors des ornières *habituelles*, c'est en quelque sorte une "vie à l'envers", "un monde à l'envers" » (*op.cit.*, p. 170).

lequel plus rien ne tient en place. Tout tabou est dès lors chassé pour être renversé en charge positive : la retenue fait place à l'outrance, le dégoût fait place à l'appétit, le stérile devient le fécond, l'horreur est dominée par le rire. C'est là la victoire que représente le carnaval : il permet à l'être nothombien de se libérer du monde de l'adaptation quotidien et de renverser, de confondre, de réinventer ce qui était jusqu'alors subordonné à ce dernier.

En revêtant l'habit outrancier du carnaval, les personnages ouvrent en somme un espace et un temps de jeu, le jeu tel qu'il apparaît dès l'enfance et qui se définit comme une totalité créatrice en marge de la vie ordinaire, substituant « aux conventions courantes d'autres conventions plus denses, joyeuses, allégées¹⁵ ». C'est ainsi que la faim nothombienne prend des proportions et suit des lois qui ne correspondent pas à celles du monde ordinaire, mais à celles, *oultre-nature*, qui sont établies dans le jeu carnavalesque. Dans celui-ci, une entente tacite lie les joueurs : ils ont une pleine conscience des normes existant à l'extérieur, mais décident de mettre celles-ci à distance. Aussi les êtres créés par Nothomb sont-ils conscients de l'usage, du convenable, du convenu, mais, insatisfaits de ceux-ci, ils décident d'en repousser et d'en ébranler les limites. Ils le font à travers l'excès, mais aussi, comme nous le verrons ici, à travers le rire, qui subvertit et pervertit toute forme de « sérieux unilatéral et figé¹⁶ », dans une création nouvelle du monde tel qu'il est su et conçu.

¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 235.

¹⁶ Caroline Tremblay, op.cit., f. 4.

3.2 Renverser et confondre : le rire ambivalent du carnaval

« [L]'homme ne forme un tout que lorsqu'il joue... »
- Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*

« Foutus pour foutus, éclater de rire c'est encore la meilleure façon d'éclater. »
- Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*

Le carnaval est un moment que se donnent entièrement à eux-mêmes les héros, une création positive et affranchie des lois et des règles « sérieuses » de l'existence. « Il est très important pour toute l'ambiance du carnaval qu'il n'ait pas débuté sur le mode pieux ou sérieux, sur ordre ou autorisation, mais sur un signal marquant le début de la liesse et des extravagances », écrit Mikhaïl Bakhtine dans son *Rabelais*¹⁷. Sous la plume de Nothomb, un des vecteurs principaux de cet affranchissement carnavalesque est le rire. Par le rire qui traverse son œuvre, même dans les moments les plus graves, l'auteure bascule de façon régulière dans un mode de renversement de l'ordre, de distanciation et de désymbolisation du monde – déstabilisant les conventions et, au passage, le lecteur.

Le rire chez Nothomb est à la fois transgressif et libérateur. Grâce à lui, le vertige de l'existence perd de son aspect redoutable; grâce à lui, l'auteure joue avec ce vertige et se joue de celui-ci. Dans l'espace de jeu ouvert par le rire carnavalesque, tout ce qui limite, encadre et opprime est rénové en un « joyeux épouvantail¹⁸ ». Cela donne inévitablement lieu à une situation ambivalente : le rire, dans sa fonction libératrice, se rapporte à une forme d'énergie vitale et d'allégresse, mais il est aussi l'expression

¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 246.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

« d'une révolte latente contre les contraintes¹⁹ » quelles qu'elles soient, et tend en cela vers la négation et la destruction. Cette ambivalence s'incarne plus particulièrement, chez Amélie Nothomb, dans un domaine précis du rire carnavalesque : le grotesque.

3. 2. 1 Le grotesque

Le grotesque est synonyme de dérisoire, de bizarre, d'absurde. Il s'inscrit en tant que forme comique, parce qu'il ridiculise et prête au rire, mais s'accompagne d'un sentiment de malaise, car, se situant du côté de l'informe, du difforme et du contre-nature, le grotesque suggère une aberration en regard des normes humaines :

[L]ieu toujours hybride de la rencontre incongrue d'éléments hétérogènes, le bouffon, le burlesque, le caricatural, le satirique, le fantastique, le surnaturel et l'étrange, sous les espèces conjuguées de l'extravagant, de l'excessif et du monstrueux [... et balayant] les principes d'unité, d'harmonie et de juste adéquation, la représentation grotesque ignore les barrières et ruine les bienséances²⁰.

Le grotesque est également en cela synonyme de tension : tension parce qu'il viole les contraires en les rassemblant et en les renversant, et tension parce qu'il ouvre les frontières du corps humain et social. Pour ces raisons, le grotesque se taille une place de choix dans l'écriture nothombienne. La tension est un des motifs les plus importants, sinon le motif le plus important de celle-ci²¹. Cette tension est largement assumée par la réunion constante, dans l'œuvre, de pôles opposés qui « ne parviennent pas à s'annuler

¹⁹ Véronique Sternberg (dir.), « Bakhtine : Le rire, geste social et métaphysique », dans *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003, p. 195.

²⁰ Françoise Susini Anastopoulos (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIXe et XXe siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2008, quatrième de couverture.

²¹ Dans une entrevue avec Désirée Pries, Amélie Nothomb affirme : « Je vois un fil conducteur entre [mes] quarante-sept manuscrits, c'est que c'est toujours le thème de l'affrontement [...]. Le style me fait toujours l'effet de tension, une tension entre deux pôles opposés [...]. » (Désirée Pries, *op. cit.*, f. 143).

l'un l'autre²² » : le beau et le laid, l'amour et la mort, le tragique et le comique et, bien sûr, le sacré et le carnavalesque.

Pour Amélie Nothomb, il est nécessaire d'accepter la coïncidence des oppositions que comporte le monde et la situation d'affrontement qui en découle. C'est à ce niveau qu'agit le grotesque dans ses œuvres : « ce que le grotesque vient avant tout compromettre et ruiner, c'est l'excessive simplicité de nos représentations et la naïveté insigne de nos dichotomies, au profit de l'ambigu, de l'indéterminé et de l'incertain²³ ». En rapprochant les contraires parfois les plus vifs, l'auteure montre, à travers l'image grotesque, l'ambiguïté qui sous-tend le réel.

3.2.1.1 La violation des contraires : montrer l'ambiguïté du réel

Amélie Nothomb réunit, dans son œuvre, ce qu'elle nomme son pôle lyrique et son pôle grinçant²⁴. D'une part, l'auteure laisse libre cours, dans ses romans, à une certaine exaltation du sentiment, à un idéal de beauté poétique parfois naïf. Prenons ici un exemple tiré du roman *Mercure*, dans une scène où le personnage d'Hazel raconte comment étaient autrefois donnés les shampoings aux princesses japonaises :

Quand la chevelure d'une princesse donnait des signes de malpropreté, on attendait un jour de soleil. La noble demoiselle allait alors à la rivière avec ses dames de compagnie : elle se couchait près de la berge, de sorte que sa toison pendît dans l'eau. Les servantes entraient dans la rivière. Chacune prenait l'une des mèches

²² *Ibid.*

²³ Françoise Susini Anastopoulos (dir.), *op. cit.*, p. 147.

²⁴ En entrevue, Amélie Nothomb affirme à propos de son écriture : « Le style me fait toujours l'effet d'une tension, une tension entre deux pôles opposés, un pôle qu'on pourrait qualifier de lyrique, de romantique, assez sentimental, et un pôle grinçant, cynique, destructeur. » (Entrevue avec Désirée Pries, *op. cit.*, f. 143.)

interminables, la mouillait jusqu'à la racine, l'imprégnait de poudres de bois précieux tels que le camphre ou l'ébène, l'en frottait tout du long avec ses doigts, puis la rinçait dans le courant. Ensuite elles sortaient de l'eau et priaient la princesse de s'étendre plus loin, afin que l'on puisse étaler sa chevelure trempée sur la prairie. Chaque dame reprenait la mèche qui lui avait été attribuée, sortait son éventail et se mettait à l'œuvre : comme si cent papillons étaient venus battre des ailes ensemble pour sécher la demoiselle²⁵.

Dans ce passage, l'auteure traduit à la fois la candeur et la sensibilité propres au lyrisme.

D'autre part, elle poursuit sur un ton tout à fait contrastant, qui laisse voir son pôle grinçant :

Avez-vous songé au nombre d'heures que cela durait? C'est pourquoi les Japonaises du temps jadis ne se lavaient les cheveux que quatre fois par an. On a du mal à imaginer que, dans cette civilisation si raffinée, où l'esthétisme régnait en maître, les belles avaient le plus souvent une tignasse luisante de sébum²⁶.

C'est ainsi que Nothomb oppose régulièrement à sa vision lyrique du monde une vision empreinte du grotesque « jouant sur l'effroi, sur la dérision ou sur la répulsion²⁷ ». Elle construit le pathos, pour le déconstruire aussitôt.

Cette rupture se révèle particulièrement à travers l'utilisation que fait l'auteure de la parataxe, procédé qui consiste à disposer côte à côte deux propositions sans marquer le rapport de dépendance qui les unit²⁸. Aussi écrit-elle dans *Le Sabotage amoureux* : « La beauté du monde, c'était ma longue pavane offerte au jour, c'était la

²⁵ Amélie Nothomb, *Mercure*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 97-98.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ Laure Abiad-Moulène, « Le Cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 134.

²⁸ Bernard Dupriez, « Parataxe », dans *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 328.

vitesse de mon cheval, c'était mon crâne déployé comme une voile aux souffles des ventilateurs. Pékin sentait le vomi d'enfant » (*SA*, p. 6). La parataxe, en effectuant la synthèse d'éléments normalement disloqués, permet de rendre par l'intermédiaire de l'écriture ce que le monde comporte de dissonant et d'irrationnel. Le choc éprouvé par le lecteur qui doit reconstruire le lien entre ces éléments est le même que celui ressenti par le personnage devant la part d'incohérence inhérente à la réalité qui l'entoure.

Nothomb ne tait pas cette part d'incohérence. Plutôt que la passer sous silence et la laisser sous l'emprise du tabou, elle l'expose telle quelle, et en laisse jaillir le grotesque. Elle provoque ainsi une mise à distance qui vient désamorcer la force du tabou. C'est là le pouvoir dédramatisant du grotesque. Dominique Iehl, en ce sens, affirme :

En soulignant sans cesse l'ambivalence des êtres et des choses, il [le grotesque] peut aussi permettre une défense contre l'absurde, dans la mesure où l'absurde est souvent le reflet d'une décision arbitraire qui ignore une partie importante du réel. À ce niveau le grotesque correspond à un besoin de lucidité qui marque notre époque²⁹.

À ce propos, Amélie Nothomb déclare en entrevue :

[...] ne croyez pas que je ne suis pas lucide. J'ai bien vu que tout n'était pas beau. J'ai bien vu que l'horreur est partout. Celle qui parle de ce lyrisme n'est pas un être éthéré, désincarné, qui voit le monde en rose. [...] C'est tout en étant lucide sur l'horreur, sur le dégoût, qu'elle voit cette beauté. C'est pour dire que les deux pôles ne s'annulent pas. Ils sont vrais en même temps. C'est pour ça que la tension est incessante. [...] Ce qui est très difficile, c'est d'accepter les deux en même temps³⁰.

²⁹ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997, coll. « Que sais-je? », p. 122-123.

³⁰ Amélie Nothomb en entrevue avec Désirée Pries, *op. cit.*, f. 143.

L'alliance du lyrique et du grinçant dans l'univers nothombien vise donc à lever le voile sur la simultanéité des faces « mi-divine, mi-merdique³¹ » de la réalité et à en faciliter l'acceptation.

Une seconde alliance détient et illustre ce pouvoir : c'est l'alliance de l'horrible et du risible. Ces deux pôles, qui semblent antinomiques, se retrouvent à plusieurs reprises, sous la plume d'Amélie Nothomb, intriqués l'un à l'autre. Au sein de notre corpus, cette alliance se manifeste plus particulièrement dans *Le Sabotage amoureux*, roman empreint d'humour se déroulant dans la Chine communiste de la Bande des Quatre. Déjà, cette dernière assertion semble incongrue. Or, c'est précisément cette incongruité traversant l'œuvre, qui, en jetant bas toute convenance, libère le lecteur de ses *a priori* et révèle, avec le contrepoint du loufoque et de l'incongru, et grâce à la mise à distance que ceux-ci permettent, une face inédite de la réalité.

C'est ce que fait la narratrice du *Sabotage amoureux* en nous offrant sa version de la Chine communiste à travers les yeux d'une fillette de cinq ans dont les aventures drôles et fantasques sont en décalage apparent avec la gravité de la situation politique dans laquelle elle se trouve.

Je me promène. Pas moyen d'acheter des boissons colorées et gazeuses comme au Japon. On ne vend que du thé. « La Chine est un pays où on boit du thé », me dis-je. Bien. Je m'approche du petit vieux qui sert ce breuvage. Il me tend un bol de thé brûlant. [...] Le thé est fort et fabuleux. Je n'en ai jamais bu de pareil. Il me soûle le cerveau en quelques secondes. Je connais le premier délire de ma vie. [...] Et brusquement, je tombe nez à nez avec le communisme. [...]

³¹ Laure Abiad-Moulène, *op. cit.*, p. 134.

La voiture arrive au ghetto de San Li Tun. Le ghetto est entouré de murs élevés, les murs sont entourés de soldats chinois. Les bâtiments ressemblent à des prisons. Un appartement du quatrième étage nous est attribué. Il n'y a pas d'ascenseur et les huit volées d'escalier ruissellent d'urine. Nous montons les bagages. Ma mère pleure. Je comprends qu'il ne serait pas de bon ton de montrer ma crise d'euphorie. Je la garde pour moi. Par la fenêtre de ma nouvelle chambre, la Chine est laide à rire. J'ai pour le ciel un regard de condescendance. Je joue au trampoline sur le lit. (SA, p. 11-12)

Ici, le récit léger, enthousiaste et comique d'Amélie contraste totalement avec la réalité désolante qu'il décrit. Or, à travers cet écart, certes déconcertant, et par la distorsion et la distanciation qu'il met en œuvre, l'auteure livre une forme nouvelle de l'exploration de la réalité communiste. En fait, peut-être le malaise créé par l'association de l'horrible et du risible permet-il de rendre avec plus d'impact et de faire voir plus franchement le niveau d'horreur impliqué dans cette expérience limite. Eugène Ionesco disait en ce sens : « le comique étant l'intuition de l'absurde, il me semble plus désespérant que le tragique³² ». Le comique peut en cela s'avérer, pour Nothomb, une manière d'explorer « l'en-deçà du tragique³³ ».

D'un autre côté, l'alliance du risible et de l'horrible désamorce ce tragique en confirmant qu'il peut être, même sous ses formes les plus obscures, tourné en dérision. La dérision implique une position de domination (voire de condescendance) sur l'objet visé. Dans ce cas, l'humour peut s'avérer comme « une stratégie défensive qui permet d'appivoiser une réalité difficilement soutenable³⁴ ». C'est ce qu'avance Judith Kauffmann dans son article « Horrible, humour noir, rire blanc » à propos du risible

³² Eugène Ionesco, cité dans Jean-Daniel Mallet, *La tragédie et la comédie*, op. cit., p. 95.

³³ Jean-Marie Thomasseau, op. cit., p. 30.

³⁴ Dominique Bertrand, « Un Nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », dans Dominique Bertrand (dir.), *Humoresques*, n° 14 (*L'Horrible et le risible*), 2001, p. 8.

dans la représentation littéraire de la Shoah. Selon l'auteure, « [l]e refus de toute complaisance doloriste fait du mot d'humour une déclaration de dignité, une affirmation de supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive³⁵ ». Elle montre comment

le grotesque, en donnant forme à l'informe, joue un rôle symbolique vital : il rétablit la distance entre le sujet et un monde de violence vertigineuse qui nie toute place à l'homme. Le rire apparaît comme une forme de réponse au sens fort, refus de céder à la dépossession de soi qu'impliquent les réactions usuellement associées à l'horreur. [...] Mettant l'horreur entre parenthèses pour instaurer un point de vue démystificateur, il désamorce le réel faute de pouvoir le transformer³⁶.

De la même façon, le grotesque peut prendre l'aspect, chez Nothomb, d'un acte de résistance contre le vertige causé par le tragique.

Cela s'observe notamment dans le récit des personnages du *Sabotage amoureux*. Regroupés dans le ghetto chinois de San Li Tun, Amélie et les enfants des autres familles ont comme principale occupation un *remake* de la « Deuxième Guerre mondiale », guerre qu'ils se mèneront pendant trois ans. Les descriptions que fait la narratrice de cette guerre, teintées d'humour noir et le plus souvent hilarantes, transforment tout le sérieux de la violence guerrière en une violence « pour rire », comme nous le voyons dans cet extrait décrivant les sévices réservés aux otages de guerre :

Nous nous disions que nous étions immondes. C'était grandiose. [...] Nous commençons par nous livrer, en présence de la victime, à une

³⁵ Judith Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », dans Dominique Bertrand (dir.), *Humoresques*, *op. cit.*, p. 217.

³⁶ Dominique Bertrand à propos de l'article de Judith Kauffmann. (Dominique Bertrand, « Un Nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », *op. cit.*, p. 14.)

orgie intellectuelle concernant son sort. [...] La litote était en dessous de notre dignité :

- On lui coupera le... et les... servait de classique exorde à notre empilage verbal. [...]
- Avec le couteau de cuisine de monsieur Chang.
- Non : avec le rasoir de monsieur Ziegler.
- Et on les lui fera bouffer, tranchait un pragmatique qui trouvait secondaires ces compléments circonstanciels.
- Avec son... et son... comme assaisonnement.
- Très lentement, reprenait un amateur d'adverbes.
- Oui : il devra bien les mâcher, disait un esprit glossateur.
- Et après, on le fera vomir, proférait un blasphémateur.
- Surtout pas! Il serait trop content! Il faut qu'il garde ça dans son ventre, se récriait un autre qui avait le sens du sacré.
- Même qu'on lui bouchera le..., pour que ça ne ressorte jamais, surenchérisait un confrère qui voyait loin.
- Oui, fit un disciple de saint Matthieu.
- Ça ne marchera pas, commenta un philistin que personne n'écoutait.
- Avec le ciment des ouvriers. Et on lui bouchera la bouche aussi, pour qu'il n'appelle pas à l'aide.
- On lui bouchera tout! exulta un mystique. (*SA*, p. 25-27)

Ici, alors que les châtiments, les menaces et l'intimidation devraient susciter la peur, ils sont renversés, par une surenchère grotesque d'injures et par les incises ironiques de l'auteure, en une énorme farce. « C'est donc le châtiment lui-même, l'exercice de l'ordre par la terreur qui se retrouve rabaissé sur le plan du rire, de la plaisanterie³⁷ ». La brutalité est réinvestie sous un mode récréatif, les êtres nothombiens s'appropriant l'horreur qui les entoure et la renversant en une donnée positive.

En ce sens, l'alliance de l'horreur et du rire dans le grotesque

permet de contourner le tabou inhérent à la représentation d'une horreur qui tire sa force politique de sa nature non représentable : la dire par une image onirico-comique, ce n'est pas simplement la

³⁷ Caroline Tremblay, *op. cit.*, f. 23.

déréaliser, mais au contraire agir contre la conspiration du silence... C'est aussi une manière de ne pas se désigner de manière univoque des coupables et des victimes et de mettre au jour le vertige d'une pulsion de mort sociale que seul le rire peut dépasser dans une libération, révolutionnaire, de l'énergie vitale³⁸.

Ainsi le rire carnavalesque dans l'univers nothombien possède-t-il non seulement un pouvoir de dénonciation de l'horreur, mais aussi une force d'anéantissement symbolique de la tension créée par sa présence. Sans en dénigrer complètement le sens, le risible est un moyen d'intégrer et d'accepter la présence de l'horrible, et en cela d'accueillir l'ordre du monde dans son ambivalence. « Il faut accepter une vision chaotique du monde³⁹ », affirme Amélie Nothomb. C'est là l'un des rôles les plus significatifs des mésalliances grotesques dans ses récits : dépasser et se libérer des oppositions binaires et du manichéisme simpliste ainsi que du vertige provoqué par ces derniers, pour donner naissance à un chaos créateur affirmant la possible coexistence de ces oppositions. Pour cela, en plus de réunir les contraires, l'auteure, à travers le carnavalesque, abolit et renverse passagèrement dans son œuvre ce qui fonde l'ordre du monde.

3.2.1.2 Le « monde à l'envers »

Un des facteurs les plus évidents nous permettant d'affirmer la forte présence du carnaval chez Amélie Nothomb est l'importante place que tient, dans ses œuvres, la subversion. Ayant comme principal allié le grotesque, l'auteure opère en effet régulièrement un détournement volontaire des valeurs établies vers leur contraire, en faisant se permuter le haut et le bas. Elle reproduit en cela le « monde à l'envers » du carnaval ainsi que le principe d'*excentricité* qui est à son fondement, signifiant une

³⁸ Dominique Bertrand, « Un Nœud énigmatique : de l'horreur et des rires », *op. cit.*, p. 16.

³⁹ Amélie Nothomb en entrevue avec Désirée Pries, *op. cit.*, f. 143.

infraction à tout ce qui est habituel et commun. Ce principe se manifeste principalement par un déplacement « du point de vue de la logique de la vie habituelle⁴⁰ » : la conduite, le geste et la parole des personnages créés par Nothomb se libèrent de la domination des situations hiérarchiques (couches sociales, grades, âges, fortunes) qui les déterminent hors du carnaval et se définissent le plus souvent par leur caractère excentrique.

Dans les romans nothombiens, ce qui, en dehors du récit, est normalement considéré comme supérieur et sérieux peut devenir, dans le récit, inférieur et ridicule, et vice versa. Cette opération s'illustre particulièrement dans l'inversion que produit l'auteure entre la vie infantile et la vie adulte. En effet, la presque majorité des récits de notre corpus se déroulant au moment et du point de vue de l'enfance, le regard que pose l'enfant sur les événements devient celui de la norme; les adultes, ceux que l'on juge hors-normes, marginaux. S'ajoute à cela la préférence affirmée des héroïnes et héros d'Amélie Nothomb pour ce moment de l'existence qu'est l'enfance⁴¹ : « [n]ous n'abordions pas [...] l'inepte question de notre avenir. Peut-être parce qu'instinctivement nous avons tous trouvé la seule vraie réponse : "Quand je serai grand, je penserai à quand j'étais petit" », affirme en ce sens la narratrice du *Sabotage amoureux* (SA, p. 55).

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 170.

⁴¹ Amélie Nothomb dit à ce propos en entrevue : « Je considère l'enfance comme l'âge le plus dur et le plus cruel de la vie, et malgré tout comme l'âge le plus beau de la vie. Pour moi, la vie belle, ce n'est pas la vie heureuse, c'est la vie forte, c'est la vie qu'on vit à fond, et je pense qu'il y a une, comment dirais-je, une « densité » de présence dans l'enfance qu'on ne retrouve plus jamais après. Je ne sais pas, même si on vit en tant qu'adulte très passionnément, on n'a pas l'impression de vivre à fond, on n'est pas tout à fait présent. Il y a comme une partie qui est protégée, qui est comme entre parenthèses. C'est une déchéance que j'ai sentie très fortement au moment de la puberté, comme s'il y avait une partie de moi qui devenait... fade. L'enfant est celui qui vit tout à fait, qui est là présent à cent pour cent dans tout ce qu'il fait. Donc, c'est l'âge à la fois le plus dur mais le plus intéressant aussi. » (Entrevue accordée à Ook Chung le 29 novembre 1993, citée dans Ook Chung, « Une Enfance épique : Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux* », dans *Liberté*, vol. 36, n° 3, 1994, p. 222.)

Par conséquent, l'enfant et les valeurs qui sont les siennes – le jeu, le désordre, la fantaisie, l'amoralité – figurent au sommet de la hiérarchie narrative, alors que sont considérés comme puérils le monde des adultes de même que tout le sérieux et le protocolaire qui l'entourent :

[...] nous détestions que les adultes se mêlent de nos histoires. Ils affadissaient tout. Ils n'avaient pas le moindre sens épique. Ils ne pensaient qu'aux droits de l'homme, au tennis et au bridge. Ils ne semblaient pas se rendre compte que, pour une fois dans leur vie insignifiante, on leur donnait l'occasion d'être des héros. Comble de vulgarité, ils tenaient à l'existence. Nous aussi, d'ailleurs, mais à condition que nous puissions lui conférer notre prestige, en la sacrifiant, par exemple, à un bel incendie. (SA, p. 53-54)

À peine la glace avait-elle fondu, à peine nos travaux forcés étaient-ils terminés, à peine avions-nous repris le combat, avec extase et frénésie, que les parents offusqués vinrent jouer les rabat-joie :

- Et l'armistice?
- Nous n'avons jamais rien signé.
- Parce qu'il vous faut des signatures? Très bien. Nous nous en occupons.

Ce fut un cauchemar du dernier grotesque. Les adultes dactylographièrent un traité de paix amphigourique à souhait. Ils convoquèrent les généraux à une « table de négociations » où il n'y eut rien à négocier. Ils lurent à haute voix le texte en français et le texte en allemand : nous ne comprîmes aucun des deux. [...] Au terme de ces signatures d'opérette, les adultes crurent de bon ton de nous faire porter un toast à la limonade gazeuse dans les verres à pied. [...] Le secrétaire de l'ambassade de l'Allemagne de l'Est, un Aryen affable et déguenillé, chanta une petite chanson.

Et ce fut ainsi que, après avoir récupéré notre guerre, les parents récupérèrent notre paix. Nous avions honte pour eux. (SA, p. 106-107)

Dans ces extraits, Nothomb rend apparentes la liberté et la vérité que connaissent les enfants, qui ne s'embarrassent pas d'idéologie pour épancher leur agressivité, « alors que

les adultes, eux, infiniment plus habiles et sournois, s'affublent d'une rhétorique farcie de vocables diplomatiques ou de mots-épouvantails⁴² ». Le lecteur, conscient de ces normes du monde adulte, connaît le rire que pouvait éprouver le peuple assistant au carnaval, un rire jubilatoire lié à la libération momentanée des codes sociaux et de la bienséance faisant place à la possibilité d'une régression aux fantasmes enfantins.

La subversion grotesque chez Nothomb témoigne en cela d'un *affranchissement total du sérieux de la vie*⁴³ faisant place à un nouvel idéal. Il s'agit, comme c'était le cas dans le carnaval, de faire basculer « l'ancien monde » et l'ancien ordre pour en créer un nouveau. Dans ce dernier est intronisé ce qui, dans « le monde sérieux », ne l'est pas, tel que l'enfant et ses principes. En revanche, ce qui se retrouvait au sommet du système de valeurs est détrôné. Dans cet esprit, Nothomb procède à plusieurs occurrences dans ses récits à ce que Bakhtine nomme « le *rabaissement*, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité⁴⁴ ». Ce rabaissement grotesque, qui participe de la *profanation* propre au carnavalesque, s'observe notamment dans une valorisation du bas corporel et des fonctions digestives.

Pour observer ce procédé à l'œuvre, prenons une fois de plus en exemple le roman *Le Sabotage amoureux*. L'auteure y raconte la « guerre mondiale » reprise par les enfants, guerre dans laquelle l'organique et le scatologique sont des acteurs de premier

⁴² Ook Chung, *op. cit.*, p. 222.

⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

plan. C'est un récit que Nothomb encadre pourtant d'une narration qui tient du plus haut registre épique :

À l'approche de l'hiver, la guerre s'intensifiait. [...] Nous étions particulièrement fiers de notre nouveau détachement que nous appelions « la cohorte des vomisseurs ». Nous avions découvert que certains d'entre nous possédaient une grâce d'élection : les fées qui s'étaient penchées sur leur berceau les avaient rendus capables de vomir presque à volonté. Il suffisait que leur estomac fût lesté pour qu'il fût à même de se délester. Ces gens forçaient l'admiration. [...] Par une extraordinaire pénétration spirituelle, ils avaient accès aux centres émétiques du cerveau : ils se concentraient un peu et le tour était joué. [...] Un vomisseur devait toujours être escorté d'au moins un réservoir. De belles amitiés pouvaient naître de ces relations complémentaires. [...] Certes, la santé des vomisseurs se détraquait très vite. Mais ce sacerdoce leur valait tant de louanges de notre part qu'ils acceptaient le préjudice physique avec sérénité. (SA, p. 88-89)

Ici, les instincts du plus bas corporel n'ont pas la valeur négative et étroitement physiologique qu'on leur accorde habituellement. Ils figurent à l'avant-plan de hauts faits historiques et suscitent la louange. Il se dégage de ce renversement un grotesque flagrant, qui, lui, crée un effet comique des plus incisifs. En renversant de la sorte tout le sérieux de l'écriture de l'Histoire et en l'enchevêtrant au grotesque, Amélie Nothomb « fait éclater dérisoirement [les] prétentions à l'impérialisme de la personne humaine⁴⁵ ». Dans cette optique, l'écrivaine compromet, à travers le *rabaissement*, ce qu'il y a de plus immuablement révéralé.

Le narrateur du roman *Attentat* affirme en ce sens : « Il y a une loi dans l'univers : tout ce qui est trop pur doit être sali, tout ce qui est sacré doit être profané⁴⁶ ». Nothomb se plaît ainsi dans ses écrits à transgresser les pensées, images et symboles les

⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 26.

⁴⁶ Amélie Nothomb, *Attentat*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 30.

plus sacrés de la culture dominante. Parmi ceux-ci figurent la religion catholique et son grand récit, la Bible. Dans l'extrait qui suit, tiré de *Métaphysique des tubes*, la petite Amélie décrit le moment où elle doit nourrir des carpes reçues en cadeau, animaux qu'elle trouve immondes. Or, cette réalité des plus triviales est juxtaposée à des éléments tirés du discours liturgique catholique :

Chaque jour, à midi, au moment où le soleil était au plus haut dans le ciel, je pris l'habitude de venir nourrir la trinité. Prêtresse piscicole, je bénissais la galette de riz, la rompais et la lançais à la flotte en disant :

– Ceci est mon corps livré pour vous.

Les sales gueules de Jésus, Marie et Joseph rappliquaient à l'instant. En un grand fracas d'eau fouettée à coups de nageoires, ils se jetaient sur leur pitance, ils se battaient pour avaler le plus possible de crottes de bouffe.

L'écrivaine fait ici ce que faisait déjà le peuple lors du carnaval. Profaner les instances religieuses, à l'époque très puissantes, était en effet un des aspects majeurs de la fête : on faisait entrer des animaux souillés dans les lieux sacrés, on parodiait les textes liturgiques, on déguisait les membres du clergé, etc. Il s'agissait de « remplacer la vieille vérité sinistre par le rire du bouffon, qui représente l'avenir, le renouveau⁴⁷ ». C'est là que repose essentiellement la différence entre cette pratique carnavalesque ancienne et le sarcasme moderne dont fait preuve Nothomb. Alors que la profanation inhérente au comique bon enfant de la culture populaire du carnaval, elle, se faisait principalement dans un contexte de régénération, la satire et l'ironie de Nothomb s'avèrent plus grinçantes et plus nihilistes.

⁴⁷ Caroline Tremblay, *op. cit.*, f. 71.

Ce côté acerbe de sa plume se remarque dans l'iconoclasme dont elle fait preuve, dans plusieurs de ses romans, en regard des idées reçues du pouvoir. C'est le cas, particulièrement, du pouvoir masculin. Elle compromet celui-ci subtilement, en mettant au premier plan de ses récits des figures féminines fortes contre un nombre très restreint de héros masculins positifs, mais aussi très explicitement, en présentant une image féminine sacralisée au profit d'une masculinité grotesque :

Les femmes étaient des gens indispensables. Elles préparaient à manger, elles habillaient les enfants, elles leur apprenaient à lacer leurs souliers, elles nettoyaient, elles construisaient des bébés avec leur ventre, elles portaient des vêtements intéressants. Les ridicules [les hommes] ne servaient à rien. Le matin, les grands ridicules partaient au « bureau », qui était une école pour adultes, c'est-à-dire un endroit inutile. Le soir, ils voyaient leurs amis – activité peu honorable dont j'ai parlé plus haut. [...] Les seuls ridicules adultes qui servaient à quelque chose étaient ceux qui imitaient les femmes : les cuisiniers, les vendeurs, les professeurs, les médecins et les ouvriers. [...] J'avais de la sympathie pour les ridicules, d'autant que je trouvais leur sort tragique : ils naissaient ridicules. Ils naissaient avec, entre les jambes, cette chose grotesque dont ils étaient pathétiquement fiers, ce qui les rendait encore plus ridicules. Souvent, les ridicules enfants me montraient cet objet, ce qui avait pour effet immanquable de me faire rire aux larmes. Cette réaction les laissait perplexes. (SA, p 68-69)

Dans ce discours misandre aux notes d'humour noir, Nothomb subvertit les symboles les plus forts du patriarcat : l'image de l'homme pourvoyeur indispensable au bien-être de sa famille (« les ridicules ne servaient à rien »), son autorité paternelle et professionnelle (« [l]es seuls ridicules adultes qui servaient à quelque chose étaient ceux qui imitaient les femmes »), le phallus (« cette chose grotesque dont ils étaient pathétiquement fiers »), et plus largement, la figure de l'homme digne et honorable (le simple fait de les nommer « les ridicules »). En cela, elle montre réellement le « monde

à l'envers », en rabaissant et annihilant non seulement le point de vue patriarcal, mais, par la même occasion, le discours paternaliste inhérent à ce système dominant.

Il n'est d'ailleurs pas rare que l'écrivaine satirise les discours consacrés. Elle le fait largement à travers la parodie, procédé que nous effleurons ici, mais qui appelle à être plus vastement développé⁴⁸. Nous en voyons un exemple dans *Biographie de la faim*, où Nothomb parodie l'un des emblèmes de la culture occidentale : le patriotisme américain. Dans l'extrait suivant, la narratrice raconte son séjour dans un camp d'activités « cent pour cent américain » :

La journée commençait forcément par la chose la plus grotesque de l'univers : le salut au drapeau. [...] La prière montait alors de la centaine de poitrines présentes :

– *To the flag of the United States of America, one nation, one...*

Ce blabla patriotique, dans lequel les majuscules étaient audibles, se perdait dans un brouhaha plein de ferveur. André, Juliette et moi n'en revenions pas de tant de bêtise : nous n'étions pas à New York, nous étions dans la forêt américaine, on y cultivait les vraies valeurs – c'était à se tordre de rire tant c'était niais. Mon frère, ma sœur et moi psalmodions en cachette d'autres paroles.

– *To the corn flakes of the United States of America, one ketchup, one...* (BF, p. 110-111)

Encore une fois, l'auteure prend un objet emblématique de la grandeur morale et intellectuelle, en l'occurrence le discours patriotique fervent (le « drapeau », la « nation »), et y incorpore le matériel et le corporel (« les corn flakes » et « le ketchup »),

⁴⁸ Plusieurs auteurs ont déjà abordé le sujet de la transtextualité dans l'œuvre de Nothomb, établissant la pertinence d'une telle étude. Voir notamment Tara Collington, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb », *op. cit.*; Hélène Marcotte, « L'Intertexte religieux et mythique dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb », *op. cit.*, et Andrea Oberhuber, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *op. cit.*

symboles de l'alimentation américaine populaire). Ce n'est pas directement à la patrie américaine qu'elle s'attaque; c'est le sérieux du cérémonial en général que sape l'auteure par le biais du rabaissement grotesque et du parodique.

Ainsi, en dépit de son humour plus corrosif et cynique, Nothomb partage avec le rire carnavalesque un principe fondateur, celui de ne pas détruire unilatéralement, de ne pas s'attaquer à un individu en particulier, mais de se moquer du monde entier. « Là est le sens profond du grotesque; il est la loi d'un monde où le visage de la puissance est ridicule ou dérisoire. [...] Que dit le grotesque? Qu'aucune grandeur ne mérite un respect sans distance et sans examen⁴⁹ ». Réalisant cette idée, chaque fois que la romancière met en scène, dans son univers, un idéal affirmé, elle vient le plus souvent rompre cet idéal par la présence d'une forme de profanation ou de désacralisation.

Conclusion

En somme, en transgressant les barrières du corps humain, social, culturel et moral, que cela prenne l'aspect profondément positif et joyeux de l'outrance ou l'aspect plus railleur et parodique du grotesque, Amélie Nothomb unit, dans le désordre jubilatoire du carnaval, ce qui semble inconciliable dans l'existence, exposant toute l'ambivalence et la relativité du réel. Peut ainsi plus aisément être dominé le sentiment de peur immanent à l'existence de forces supérieures et de tabous auxquels l'homme est soumis. À travers le carnavalesque, Nothomb destitue ces derniers de leur pouvoir. De cette façon, « [a]u lieu d'affronter l'inéluctable dans un face à face direct dont [il] sortira inévitablement vaincu », le narrateur nothombien « l'aborde de biais, par une mise à

⁴⁹ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, op. cit., p. 148.

distance lucide, irrespectueuse, dédramatisante », favorisant la perception du détail risible, dégradant, démystificateur, qui permet de « désamorcer le réel⁵⁰ » ainsi que le vertige que peut alimenter l'expérience parfois aliénante de ce réel.

⁵⁰ Judith Kauffmann, « Horrible, humour noir, rire blanc », *op. cit.*, p. 217.

CONCLUSION

« Il n'est guère de jouissances qu'au point où commence le vertige. »

- Goethe, *Les Années de voyage de Wilhelm*

Entre la conscience du vide et un dévorant désir de plein, Amélie Nothomb nous convie dans son œuvre à la rencontre d'une faim qui lui est propre. Dans une danse vertigineuse, son écriture oscille constamment entre gravité et légèreté, entre pathos et ironie, entre tragique et comique. Ses récits constituent d'extraordinaires itinéraires au cœur de cette oscillation, se maintenant dans une tension toujours réinventée, que nous avons choisi de nommer « vertige », « ce point de rencontre, dans un équilibre toujours instable, qui inverse, confond, suspend les catégories du bas et du haut, de la chute et du ravissement, de l'intrusion et de l'extase¹ ». Le vertige, chez Nothomb, est à l'image de l'insoluble contradiction qui laisse l'homme tendu entre deux bornes fondamentales :

Nous redressant chaque matin jusqu'à la station droite, nous rejouons d'emblée ce refus de la pesanteur qui définit notre espèce. Et ce refus se prolonge en oubli et refoulement du bas. La verticalité humaine veut tout ignorer de ce qui la rive au sol. [En contrepartie,] aussi bas [que l'homme] aille, la pesanteur persiste, comme une force insatisfaite. Elle l'investit d'une « faim du plus bas » qui ne peut

¹ Normand Doiron, *op. cit.*, p. 63.

jamais être assouvie. [...] Il ne peut ainsi venir à bout d'aucune des directions qui le traversent et l'ouvrent au monde. [...] Son anatomie n'est pas une chose, c'est un arc de tensions entre haut et bas².

L'être nothombien connaît bien cet « arc de tensions ». Nous avons pu le confirmer en analysant la présence très forte et souvent simultanée du sacré (refus de la pesanteur humaine) et du carnaval (« faim du plus bas ») dans son univers. Or, à l'instar des héros tragiques, les personnages que met en scène Nothomb dans ses fictions ainsi que celui d'Amélie, qui narre ses récits proclamés autobiographiques, sont loin de se résigner à subir le vertige que peut causer cet « arc de tensions ». Ils rassemblent au contraire toutes leurs énergies vitales pour le maintenir à un point culminant. Plutôt qu'abdiquer devant ce vertige, ils vont à sa rencontre, le recherchent, en font leur allié.

Tantôt, ils provoquent des instants sacrés leur permettant de transcender ce qui fait d'eux de simples humains tragiquement liés à une condition ambivalente, mortelle et vulnérable. Ces instants sont notamment générés par les hiérophanies, manifestations du sacré s'incarnant dans un objet (la Bible de la jeune Amélie), une personne (la petite Elena ou Mathieu Saladin) ou un phénomène (l'infini renouvellement de l'eau) qui semblent appartenir au mystère sacré, à la fois *tremendum* et *fascinans*. Elles représentent une force supérieure à laquelle peut se soumettre toute la contingence des choses humaines les plus profanes, permettant d'en exténuer la pesanteur et de dégager sa face d'inconnu. L'éternel affamé nothombien leur voue ainsi un véritable culte et va, pour accéder à la force qui s'en dégage, jusqu'au-delà de lui-même, excédant ses limites physiques et mentales. De l'ascèse anorexique jusqu'au jeu avec la mort, rien n'arrête

² Agnès Hafèz-Ergaut, *op. cit.*, p. 5.

Amélie, Plectrude et les autres dans leur quête d'un temps, d'un espace et d'un corps sacré, « vécus dans une très grande intensité, énergie, et pureté³ », qui assurent un surplus de puissance à l'être humain fragile et inachevé.

Tantôt, cette quête de vertige prend plutôt les traits d'une conduite carnavalesque, « à l'envers » du monde. Que ce soit à travers la dépense de soi, le renversement des valeurs ou les mésalliances grotesques, Nothomb recrée dans son œuvre l'ambiance subversive et transgressive caractéristique du carnaval rabelaisien. Bien qu'elle en fasse un traitement plus moderne, l'auteure garde de cette fête le principe de jeu dans lequel elle s'affranchit de la vérité dominante pour en redéfinir les jalons. À la supériorité du monde adulte, elle substitue celle de l'enfance, empreinte d'une grandeur factice et excessive. À la sobriété d'usage, elle substitue des ivresses toujours renouvelées, celles de la nourriture et de l'alcool notamment. Elle célèbre le corps, jusqu'à ses fonctions d'évacuation. Ajoutons, aux extraits que nous avons mentionnés au troisième chapitre, le passage suivant, qui confond fonctions digestives et sacré : « Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. [...] Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que des aliments solides et liquides le traversent. C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube. Il y a une métaphysique des tubes » (*MT*, p. 7). Voilà ce que Nothomb emprunte au carnaval : cette possibilité d'invertir le haut et le bas, de compromettre les valeurs établies par un grotesque qui exprime la

³ Amélie Nothomb, Entretiens avec Laureline Amanieux (2003-2004), cités dans Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, op. cit., p. 318-319.

nature double de l'homme ainsi que l'ambivalence – et l'ambiguïté – de ce qu'on élève ou de ce qu'on condamne.

La présence du carnaval dans l'œuvre de Nothomb souligne ainsi la relativité de toute chose : les symboles du pouvoir et de la violence peuvent être retournés à l'envers, le tabou peut être dérisoire.

C'est pourquoi le rire de la fête populaire englobe un élément de victoire non seulement sur la peur qu'inspirent les horreurs de l'au-delà, les choses sacrées et la mort, mais aussi sur celle qu'inspire tout pouvoir, les souverains terrestres, l'aristocratie sociale terrestre, tout ce qui opprime et limite⁴.

Le carnaval constitue en cela un versant complémentaire du sacré pour permettre une appropriation du réel sous ses formes les plus obscures, opposant à la sublimation d'une signification transcendante un mécanisme de réduction et d'évaporation du sens par le rire et par la transgression.

Dans ce balancement d'un excès à l'autre, il s'agit de se défaire à tout prix de l'ordre commun, que l'on dépasse ou que l'on transgresse. L'ordre commun, dans la narration nothombienne, est associé, comme nous l'avons observé, à une déréliction : la fuite du temps, l'imminence et l'irrévocabilité de la mort, la lente dégradation de l'existant. Il est également le reflet de la vertigineuse ambiguïté du réel, où se côtoient les plus fabuleuses merveilles et les plus monstrueuses hideurs. Combattre le feu par le feu : à ce vertige éprouvé, Nothomb réplique par un autre vertige, celui par lequel l'être

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais. op. cit.*, p. 99-100.

est porté hors de lui-même de son plein gré, et où ce qui, dans l'expérience humaine, semble inconciliable, se retrouve dans l'écriture uni dans un désordre jubilatoire. C'est ainsi que se côtoient le sacré et le carnaval, apportant tous deux au réel sa part manquante.

Dès son tout premier roman, l'auteure écrivait, à travers le personnage de Prétextat Tach, que « face à un univers informe et insensé, l'écrivain est contraint à jouer les démiurges⁵ ». De cette manière, Nothomb crée dans son univers ses propres lois, celles d'un monde où peuvent se réconcilier « la grâce divine et la pesanteur humaine⁶ », où peuvent se côtoyer le sacré et le carnaval, la mélancolie et l'humour, la poésie et le cynisme. « Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux / C'est là sans appui que je me repose⁷ », écrivait Hector de Saint-Denys Garneau. En entrevue, Nothomb exprime très similairement : « écrire me permet d'être tout le temps en équilibre dans mon chaos. C'est un équilibre en mouvement, comme si je devais garder un pied sur chaque plaque tectonique dans un tremblement de terre! Mais, grâce à l'écriture, je parviens à continuer cette danse en restant debout⁸ ». Il semblerait en

⁵ Amélie Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 279.

⁶ Hugo Marsan a, dans sa critique de *Métaphysique des tubes*, cette heureuse formule : « Elle décide d'être écrivain, le meilleur moyen de réconcilier la grâce divine et la pesanteur humaine ». (Hugo Marsan, *Le Monde*, 1^{er} septembre 2000, cité par Laureline Amanieux, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, op. cit., p. 157).

⁷ Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

(Hector de Saint-Denys Garneau, « C'est là sans appui », dans *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes* [1972], Montréal, Fides, 1993, p. 31.)

⁸ Amélie Nothomb en entrevue avec Désirée Pries, op. cit., f. 143.

somme que l'œuvre d'Amélie Nothomb repose sur la possibilité de cristalliser une vision chaotique du monde par l'intermédiaire de l'imaginaire et de l'écriture. Ceux-ci constituent une réponse potentielle à la faim vertigineuse de l'écrivaine belge, permettant de traverser en funambule les abîmes de l'existence pour les remplacer par un chaos créateur, où tout est un, où les vertiges peuvent enfin être fixés.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

NOTHOMB, Amélie, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004, 152 p.

NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000, 157 p.

NOTHOMB, Amélie, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002, 171 p.

NOTHOMB, Amélie, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, 1993, 187 p.

Autres œuvres consultées

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes*, Montréal, Fides, 1972, 238 p.

HUGO, Victor, *William Shakespeare* [1864], Paris, Flammarion, 1973, 569 p.

NOTHOMB, Amélie, *Attentat*, Paris, Albin Michel, 1997, 153 p.

NOTHOMB, Amélie, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, 1992, 222 p.

NOTHOMB, Amélie, *Mercure*, Paris, Albin Michel, 1998, 189 p.

Études sur Amélie Nothomb

AMANIEUX, Laureline, *Amélie Nothomb : l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005, 319 p.

AMANIEUX, Laureline, « Amour, meurtre et langage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Esprit créateur*, printemps 2005, p. 79-86.

AMANIEUX, Laureline, « La Présence de Dionysos dans l'œuvre d'Amélie Nothomb », *Religiologiques*, n° 25, printemps 2002, p. 131-146.

AMANIEUX, Laureline, *Le Récit siamois : Identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009, 417 p.

BAINBRIGGE, Susan et DEN TOONDER Jeanette (dir.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, 216 p.

CAINE, Philippa, « “Entre-deux” : Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb », dans Susan Bainbrigg et Jeanette den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 71-84.

CAUVILLE, Joëlle, « Le Double monstrueux dans *Les Catilinaires* d'Amélie Nothomb », *Études francophones*, vol. 19, n° 1, printemps 2004, p. 139-148.

CHUNG, Ook, « Une Enfance épique; Amélie Nothomb, *Le Sabotage amoureux* », *Liberté*, vol. 36, n° 3, 1994, p. 220-226.

COLLINGTON, Tara, « Hugo à la rencontre de Rabelais : l'esprit carnavalesque dans *Attentat* d'Amélie Nothomb », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 149-166.

COTILLE-FOLEY, Nora, « Abomination et sacralisation dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb », *Chimères*, vol. 27, printemps 2003, p. 47-57.

DAVID, Michel, *Amélie Nothomb, le symptôme graphomane*, Paris, L'Harmattan, 2006, 238 p.

GUYOT-BENDER, Martine, « Amélie Nothomb's Dialectic of the Sublime and the Grotesque », dans Alain-Philippe Durand et Naomi Mandel (dir.), *Novels of the Contemporary Extreme*, Londres, Continuum, 2006, p. 121-131.

LE GARREC, Lénark, « Beastly Beauties and Beautiful Beasts », dans Susan Bainbrigg et Jeanette den Toonder (dir.), *Amélie Nothomb : Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York, Peter Lang, 2003, p. 64-70.

MARCOTTE, Hélène, « L'Intertexte religieux et mythique dans *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb », dans Ana Clara Santos (dir.), *Descontinuidades e confluências de olhares nos estudos francófonos*, vol. 1, Université d'Algarve, 2010, p. 417-426.

OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 111-128.

PRIES, Désirée, *De/Re-Essentializing the Feminine : Subversion and Utopia in the Works of Amélie Nothomb*, *Dissertation Abstracts International*, Section A : The Humanities and Social Sciences, mémoire de maîtrise, Indiana University, mai 2005, 173 f.

SÉNÉ, Gaëlle et KABUTH, Bernard, « Anorexie mentale et fantasmes. L'œuvre d'Amélie Nothomb », *Neuropsychiatrie de l'Enfance et de l'adolescence*, vol. 52, n° 1, p. 44-51.

SONDEREGGER, J., « Of obese persons and murderers : Notes on a recurrent pair of figures in Amélie Nothomb's novels », *Arcadia*, vol. 34, n° 1, 1999, p. 85-89.

VERA, Juan-Claudio, *Amélie Nothomb : pour une esthétique du sublime et de l'opprobre*, mémoire de maîtrise (études littéraires françaises), Université du Québec à Chicoutimi, 2009, 131 f.

WILWERTH, Evelyne, « Amélie Nothomb : Sous le signe du cinglant », *Revue générale*, juin-juillet 1997, p. 45-51.

Ouvrages théoriques et méthodologiques

ABIAD-MOULÈNE, Laure, « Le Cynisme en littérature : à partir de Milan Kundera et de John Updike », dans Mustapha Trabelsi (dir.), *L'Ironie aujourd'hui : lectures d'un discours oblique*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 125-138.

BARTHES, Roland, « Le Théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques* [1954], Paris, Seuil, 2000, p. 44-50.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, 346 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BASTIDE, Roger, *Le Sacré sauvage*, Paris, Payot, 1975, 236 p.

BELLEAU, André, « Carnavalesque pas mort? », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, printemps 1984, p. 37-44.

BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64.

BERTRAND, Dominique (dir.), *Humoresques*, n° 14 (*L'Horrible et le risible*), 2001, 232 p.

BOURQUE, Denis et BROWN, Anne (dir.), *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 346 p.

BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1998, 248 p.

CARADEC, François, *La Farce et le sacré*, Paris, Casterman, 1977, 156 p.

CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le sacré* [1939], Paris, PUF, 1963, 246 p.

CASAJUS, Dominique, « Sacré », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 20 mars 2011).

COURTINE, J.-F., M. Deguy, E. Escoubas, P. Lacoue-Labarthe, J.-F. Lyotard, L. Marin, J.-L. Nancy, J. Rogozinski, *Du Sublime*, coll. « L'extrême contemporain », Paris, Belin, 1988, 336 p.

DELAUNAY, Alain, « Numineux », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 14 février 2012).

DESROSIERS, Yvon, « Pour une lecture religiologique de la littérature », *Religiologiques*, n° 5 (*Littérature et sacré I*), 1992, en ligne, www.religiologiques.uqam.ca (page consultée le 20 mars 2011).

DOIRON, Normand, « Le Temps libre. Journal et vertige », *Études françaises*, vol. 20, n° 3, 1984, p. 51-64.

DUMOUCHEL, Daniel, « Le Problème de Du Bos et l'affect compatissant : l'esthétique du XVIII^e siècle à l'épreuve du paradoxe tragique », dans Thierry Belleguic, Éric Van Der Schueren et Sabrina Vervacke (éd.), *Les Discours de la sympathie : enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 473-494.

DURKHEIM, Émile, *Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* [1912], Paris, PUF, 2008, 647 p.

ECO, Umberto, *Histoire de la Beauté*, Montréal, Flammarion Québec, 2004, 438 p.

ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane* [1956], Paris, Gallimard, 2002, 185 p.

GIRAUDOUX, Jean, « Bellac et la tragédie », *Littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967, p. 221-300.

HAFÈZ-ERGAUT, Agnès, *Le Vertige du vide : Huysmans, Céline, Sartre*, New York, Lewiston, coll. « Studies in French Literature », vol. 42, 2000, 288 p.

HODGSON, Richard, « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, vol. 37, n° 4, 1995, p. 48-56.

HUGO, Victor, Préface de *Cromwell* [1827], Paris, Librairie Larousse, coll. « Nouveaux classiques Larousse », 1972, 158 p.

IEHL, Dominique, *Le Grotesque*, Paris, PUF, 1997, coll. « Que sais-je? », 127 p.

JEFFREY, Denis, *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*, Paris, Armand Colin, 1998, 167 p.

JEFFREY, Denis et LE BRETON, David (dir.), *Religiologiques*, n° 12 (*Corps et sacré*), automne 1995, 326 p.

JEFFREY, Denis, MÉNARD, Guy et PIERRE, Jacques (dir.), *Religiologiques*, n° 16 (*Rituels sauvages*), automne 1997, 211 p.

JENNY, Laurent, *L'Expérience de la chute : de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, 1997, 217 p.

JERPHAGNON, Lucien, « Anankè », *Encyclæpedia universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 27 octobre 2011).

KOCHTCHOUK, Oleg, *Le Carnaval : Rites, fêtes et traditions*, Yens-sur-Morges, Cabédita, 2001, 136 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, 248 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Sublime », *Encyclopædia Universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 2 décembre 2011).

LAPEYRE, Paule, *Le Vertige de Rimbaud, clé d'une perception poétique*, Neuchâtel, À la Balconnière, 1981, 502 p.

LE BRETON, David, « Jeux symboliques avec la mort », *Religiologiques*, n° 16 (*Rituels sauvages*), automne 1997, p. 55-65.

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, 294 p.

OTTO, Rudolf, *Le Sacré* [1917], Paris, Payot, 1969, 238 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 477 p.

PRADES, José A., *Persistance et métamorphose du sacré : actualiser Durkheim et repenser la modernité*, Paris, PUF, 1987, 336 p.

PSEUDO-LONGIN, *Le Traité du sublime*, trad. par Nicolas Boileau Despreaux, dans *Œuvres de Boileau*, tome III, Paris, Lefèvre, 1824, 493 p.

QUINODOZ, Danielle, *Le Vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, PUF, 1994, 225 p.

SARRAZIN, Bernard, *Le Rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, 1991, 92 p.

SIDRO, Annie, « Carnaval », *Encyclopædia universalis*, en ligne, <http://www.universalis.fr/> (page consultée le 22 avril 2012).

STERNBERG, Véronique (dir.), *Le Comique*, Paris, Flammarion, 2003, 247 p.

STERNBERG, Véronique, *La Poétique de la comédie*, Paris, Sedes, 1999, 191 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2008, 147 p.

THOMAS, Jean-Pierre, « Entre sacré d'initiation et sacré de transgression : analyse du processus victimaire dans le roman *Maria Chapdelaine* », *Religiologiques*, n° 25, 2002, p. 147-168.

THOMASSEAU, Jean-Marie, *Drame et tragédie*, Paris, Hachette, 1995, 191 p.

TREMBLAY, Caroline, *Le Carnavalesque dans Ubu d'Alfred Jarry*, mémoire de maîtrise (études littéraires françaises), Université du Québec à Chicoutimi, 2004, 78 f.

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, 191 p.

UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, 686 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La Fête, le jeu et le sacré*, Paris, Jean-Pierre Delarge – éditions universitaires, 1977, 311 p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le Sacré*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1981, 127 p.

Dictionnaires

Dictionnaire *Larousse*, en ligne, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> (page consultée le 28 mars 2012).

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 540 p.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993, 2383 p.

REY, Alain et REY-DEBOVE, Josette (dir.), *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, 2837 p.